شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد چهارم

غزلهای ۲۱۸ تا ۳۸۴

سلسله انتشارات ـ ۱۶۰۹
ادبیات ـ ۲۲۴
شرح و تفسیر ـ ۱۷
نشرقطره

سرشناسه:	حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ -
عنوان قراردادی:	دیوان. شرح و تحلیل
عنوان و نام‌پدیدآور:	شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ / دکتر سعید حمیدیان
مشخصات ناشر:	تهران: نشرقطره، ۱۳۸۹ - ۱۳۹۱
مشخصات ظاهری:	۵ ج.
فروست:	سلسله انتشارات - ۱۶۰۹. ادبیات - ۲۲۴. شرح و تفسیر - ۱۷
شابک دوره:	978-600-119-229-6
شابک جلد چهارم:	978-600-119-611-9
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۹۰) (فیپا)
یادداشت:	ج. ۳-۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) (فیپا)
موضوع:	حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان - نقد و تفسیر
موضوع:	شعر فارسی - قرن ۸ ق. - تاریخ و نقد
شناسهٔ افزوده:	حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان. شرح
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۴ ش ۸ ح / PIR ۵۴۳۵
رده‌بندی دیویی:	۸ فا ۱ / ۳۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۲۱۴۰۵۹۹

شابک: ۶-۲۲۹-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ (دورهٔ ۵ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(5 Vol Set)

شابک: ۹-۶۱۱-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ ISBN: 978-600-119-611-9

شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد چهارم

غزلهای ۲۱۸ تا ۳۸۴

دکتر سعید حمیدیان

نشرقطره

شرح شوق (جلد چهارم)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین‌کلک

چاپ دوم: ۱۳۹۲

لیتوگرافی: رویداد

چاپ : صبا

تیراژ : ۴۴۰ نسخه

بهای دورهٔ ۵ جلدی : ۱۹۰۰۰۰ تومان

خیابان فاطمی، خیابان پنجم، کوچه‌ی خجسته، پلاک ۱۰
دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
۸۸۹۷۳۳۵۱ ـ ۳
صندوق پستی: ۵۱۶۵ـ۱۴۱۵۵

---

www.nashreghatreh.com
info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

۲۱۸

۱ ساقی، حدیث سرو و گل و لاله می‌رود
وین بحث با ثَلاثهٔ غَسّاله می‌رود

۲ مَی ده، که نوعروس سخن حدّ حسن یافت
کار، این زمان، ز صنعت دلّاله می‌رود

۳ شَکّرشکن شوند همه طوطیان هند
زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

۴ طیّ مکان ببین و زمان در سلوک شعر
کاین طفل یکشبه، ره یک‌ساله می‌رود

۵ آن چشم جادوانهٔ عابدفِریب بین
کش کاروانِ سِحر ز دنباله می‌رود

۶ از ره مرو به عشوهٔ دنیا، که این عجوز
مکّاره می‌نشیند و مُحتاله می‌رود

۷ خوی‌کرده می‌خرامد و بر عارض سمن
از شرم روی او عرق از ژاله می‌رود

۸ باد بهار می‌وزد از گلْسِتان شاه
وز ژاله باده در قدح لاله می‌رود

۹ حافظ، ز شوق مجلس سلطان غیاث‌دین
خامش مشو، که کار تو از ناله می‌رود

۱. سرو و گل و لاله: هیچ‌گونه دلالتی جز بر یک درخت، گل سرخ و لاله ندارد. قصّهٔ مطربه‌ای به نام غسّاله در مجلس سلطان غیاث‌الدین خلجی و این که سه دختر با این سه نام داشته، از سوی صاحبنظران مجعول خوانده شده است. (مثلاً معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۴۸ـ ۲۴۹، و زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۱۲۵ م، و ۲۴۱ ح)
ثلاثهٔ غسّاله: سخنان فراوان در این باره گفته شده و حاصل و خلاصهٔ اغلب آنها این بوده است: سه جام پیاپی شراب، که گفته‌اند شویندهٔ (= غسّالِ) اندرونهٔ شکم است؛ اهل تفاسیر عرفانی حافظ هم بیکار ننشسته و آن را به جای شویندهٔ اندرونهٔ

شکم، تعبیر به صافی‌کنندهٔ اندرون دل کرده‌اند. در معادلهای پارسی آن ذکر عدد «سه» معمول است، مثلاً: در فارسی آن را «سِتا» گویند. (دهخدا) = سه‌گانه، ستا، سِگانی (معین) به پاره‌ای از آرا در این باره نظری بیفگنیم.

علّامهٔ قزوینی: «شاید اصلش مضمون این شعر باشد، و بلاشک همین بوده است اصل آن:

شُربُ ٱلنّبیذ عَلَی ٱلطَّعامِ ثَلاثَةً　　　فیهَا ٱلشِّـفاءُ و صِـحّةُ ٱلأَبـدانِ

(نوشیدن شراب بر روی غذا سه (جام) است که در آنها شفا و تندرستی است ـ م) و قیلَ القدحُ الاوّل یَکْسِرُ العطشَ، و الثانی یُمرِی الطّعامَ، و الثالثُ یَفْرَحُ النَّفْسَ و مازادَ علی ذلکَ فضلٌ.» (راغب اصفهانی، محاضرات ۳۲۳:۱) (و گفته‌اند: قدح نخست تشنگی را می‌زداید، دوم غذا را در شکم حرکت می‌دهد، و سوم روان را شاد می‌دارد، و بیش از آن زاید است ـ م) (نیز نک. یادداشتها ۲، ۱۲۴.) همچنان‌که علّامهٔ فقید فرمود، در شعر عرب هم از سه باده یا سه جام سخن رفته است؛ ابونواس:

اِذَا المخمورُ باکَرَها ثَلاثاً　　　تَطایَرَ عَن مفاصِلِهِ الخُمارُ

(دیوان ابی نواس ۱۸۰)

(هرگاه شخص خمار در بامداد سه جام بنوشد / خمار از بند بند تنش می‌پرد.)

زریاب خویی پس از ذکر معنی آن می‌افزاید: اندازهٔ عادی شراب ظاهراً سه جام بوده است؛ فردوسی:

سه جام از می خسروانی بخَورد　　　پراندیشه شد، سر سوی خواب کرد

خاقانی:

ساقیا، اسب چارگانه بزن　　　تا رکاب سه‌گانه بستانیم

مقصود از «رکاب»، جام رکابی به شکل رکاب است. (آئینهٔ جام ۱۲۶ـ۱۲۷، به تلخیص)

هاشم جاوید هم بحثی دارد متضمن شواهدی از متون، با ذکر این‌که ظاهراً حدّ معقول و معمول در نوشیدن شراب، سه پیمانه بوده، لیکن این سه‌گانه برحسب تفاوت فرهنگها در متون مختلفْ توجیهات و تعابیری متفاوت به خود گرفته، مثلاً نزد دارندگان فرهنگ باستانی ایران، طوایفی چون مغول، فرقهٔ صوفیه و غیره. همچنین با نقل فرازی از نوروزنامه (چاپ زوار ۱۰۴) نتیجه گرفته که حافظ به آن نظر داشته است. (نک. حافظ جاوید ۳۶۹ـ۳۷۴.)

قاضی حمیدالدین بلخی آن را «سه‌گانی» می‌نامد: «اگر این کأس مثنّیٰ

سه گانی گشتی، عقد او ناسخ گوهر کانی شدی.» (مقامات حمیدی ۲۱) «چه باشد اگر این کاس سه گانی گردد؟» (همان ۸۸) زردشت بهرام پژدو از پیغمبر زردشتیان و «سه دفعه» باده نوشیدن او پس از باژ گرفتن (زمزمه و دعای زیرلبی زردشتیان) یاد می کند:

گرفت آنگاه باژ اردای ویراف   به سه دفعه بخورد آن بادهٔ صاف

(ارداویرافنامه ۳۰ ب ۵۵۶، به نقل از حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی ۱، ۵۷)

پیشتر اشاره شد که صوفیه از این سه باده یا جام یا قدح، تلقّیهایی بر وفق عقاید فرقه‌ای یا اذواق خود کرده‌اند. گمان می‌کنم در شعر پارسی، نخستین کسی که تفسیری عارفانه از سه گانهٔ یاد شده به دست داده است سنایی باشد. او در آثار خود چند بار با الفاظ مختلف از آن سخن گفته است، از جمله «سه شراب حقیقتی»:

سه شراب حقیقتی بخوریم   چار تکبیر بر مجاز کنیم

(دیوان ۴۱۱)

احتمال می‌دهم مراد او از آن، سه اصل خاص تصوّف یعنی تخلیه، تحلیه و تجلیه بوده باشد؛ نیز:

ساقیا، دل شد پر از تیمار، پر کن جام را

بر کف ما نِه سه باده، گردش اجرام را

(همان ۷۹۶)

دیگر عارف شاعر، اوحدی، از «سه جرعهٔ ناشتا» (=سحرگاهی) یاد می‌کند:

ز قلیه‌های بزرگان سرکه‌پیشانی   مرا سه جرعهٔ بر ناشتای میکده بس

(دیوان ۲۳۶)

که از مستی و صفای این سه باده در برابر کسانی سخن می‌گوید که همان زاهدان تنگخو و ترشروی‌اند.

نمونه‌ای را از تفاسیر آن در متون تصوف در بیتی تازی می‌توان دید که عزّالدین محمود کاشانی نقل می‌کند:

و مُقْعِدِ قومٍ قَد مَشیٰ مِن شرابِنا   و اَعمیٰ سَقَیناهُ ثَلْثاً فَاَبْصَرا

(مصباح الهدایة ۴۰۱)

(و فرد زمینگیر به راستی از بادهٔ ما به راه افتاد / و نابینایی که سه جام به او نوشاندیم و بینا گشت.)

و سرانجام، تفسیری صوفیانه از بیت حافظ؛ محمّد دارابی «ثلاثهٔ غسّاله» را عبارت از سه فنا می‌داند: فنای آثاری و افعالی، فنای صفاتی و فنای ذاتی؛ یعنی سالک

به‌ترتیبْ آثار و افعال و صفات و ذات خود را در آثار و افعال و صفات و ذات حق مستهلک ببیند. (لطیفهٔ غیبی ۶۳) گمان نمی‌کنم اگر آن مولانا اکنون زنده و سایه‌اش بر سر حافظ و ما پاینده بود هر قدر هم که به او می‌گفتیم این بیتْ سرآغاز بخشی تغزلی از شعری مختوم به مدح است، گوش شنوا می‌داشت. لابد برای «شاه» و «سلطان غیاث‌دین» هم، علی‌الرّسم فی امثاله، «حضرت حق» را دم دست دارد.

می‌رود: به دو معنی: الف. همراه با ثلاثهٔ غساله است. ب. کار با آن از پیش می‌رود. «رفتن» در بیتهای ۲ و آخر نیز به معنی اخیر است.

۲. حدّ: = نهایت، بالاترین حد، کمال؛ سعدی:

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس　　　حد همین است سخندانی و زیبایی را

(غ ۲۱۸)

سلمان:

دلا، گر آرزو داری هوای منصب عالی

ز سرو قامتش مگذر، که حدّ اعتدال است این

(دیوان ۲۵۶)

حافظ:

نصاب حسن در حدّ کمال است　　　زکاتم ده، که مسکین و فقیرم

عروس جهان گرچه در حدّ حسن است　　　ز حد می‌برد شیوهٔ بیوفایی

دلّاله: دو احتمال برای آن می‌دهم: الف. ساقی (که مورد خطاب است، اگرچه بدون لفظ) زیرا ساقی به تعبیری واسطهٔ میان خُم یا خمخانه با باده‌خوار است. ضمناً اگر این واسطه موجودی زنده و بشری یا بدل از آن باشد بهتر است. ب. خود باده یا جام آن؛ به هر حال در شعر، شئ هم از طریق تشخیص (آدم‌نمایی) می‌تواند نقش موجود زنده بیابد. بنا بر این، باده یا ظرف آن از نظر نقش واسطگی تفاوتی با ساقی ندارد و در همان حکم است. سخن در این است: مطابق مطلع، جهان بیرونی زیبا شده است. سخنی هم که از آن گفته می‌شود باید زیبا باشد. («حدیث» بدل از «سخن» است.) این جشن و چراغان طبیعت، ساعت و طالعی خوش برای مزاوجت است. سخنْ عروس است و شاعرْ داماد (پس: حجلهٔ حسن بیارای...) کدام عروسی در قدیم (و بسا اکنون) بدون دلّاله و واسطهٔ محبت سر گرفته است؟ اینجا فوت و فنّ دلّاله کارساز است تا هم از سویی عروس را زیباتر و زیبنده‌تر جلوه دهد و یا (در حالتی طبیعی‌تر و صادقانه‌تر) زیبایی راستین عروس را به داماد بنمایاند. ساقی یا باده در این

میان نقش کمال‌بخش و نیرودهنده دارد، و نه معنای منفی دلّالی و واسطگی، که برخی به آن اشاره کرده‌اند. به قول اهل بلاغت، تشبیه فقط به اعتباری یا اعتبارهایی خاص صورت می‌گیرد، و نه به همهٔ اعتبارهای موجود یا ممکن از چیزی. ساقی یا باده (چونان نمادی از عشق و مستی) سبب استواری و افزایش پیوند میان نوعروس (سخن) و داماد (شاعر) است و حسن و عشق را با مایهٔ مستی ممزوج می‌کند. مراد شاعر از «صنعت دلّاله» هم همین پیوند و وحدتی است که میان عالم طبیعت و جهان انسانی و علایق انسان (به‌ویژه هنر شعر) پدید می‌آورد. رابطهٔ میان باده (به وسیع‌ترین گسترهٔ مفهومی آن) با زیبایی، چیزی ناشناخته نیست؛ به این رابطه در این بیت خواجه بنگریم:

زان می که داد حسن و لطافت به ارغوان

بیرون فکند لطف مزاج از رخش به خوی

استاد زریاب، گویی می‌خواهند معانیی هرچه بیشتر (مطابق سنت حافظ‌پژوهی، که همهٔ ما بیش یا کم گرفتار آنیم) از بیت و «دلّاله» بگیرند: یکی انتقاد از اوضاع زمانه‌ای که دلّالگی در آن رواج داشته [البته معلوم نیست در قیاس با چه و کدام عصر؟ ـ م] و دیگر معنای دلالت‌کننده، یعنی شراب دلیل و راهنمای خوبی برای درک زیباییهاست و... (آئینهٔ جام ۲۴۷ـ۲۴۸) معنای نخست اصلاً در ساختار شعر نمی‌گنجد و به انشاء و جعل معنی می‌ماند. وانگهی، دو معنای متضاد انتقاد و ستایش که ذکر کرده‌اند چگونه در یک مورد واحد با هم جمع می‌شود؟

گفتیم که عده‌ای در «دلّاله» معنایی ناخوش دیده و معمّایی از قضیه ساخته‌اند که وجود نداشته است. اکبر نحوی با بحثی مستدل نتیجه می‌گیرد که اعتبار آن نه واسطگی بلکه رفت‌وآمد دایم میان دو طرف است. ایشان شواهدی گویا بر این معنی آورده‌اند، از جمله این رباعی که پیاله در آن به دلّاله تعبیر شده است (از نزهةالمجالس شروانی، به شمارهٔ ۲۶۱۱):

دوش از غم دل برست جان من و او — وز وصل یکی گشت نشان من و او

دلّاله پیاله بود تا روز سپید — می‌آمد و می‌رفت میان من و او

(«صنعت دلّاله»، نشر دانش، س بیست و یکم، ش دوم، تابستان ۱۳۸۴، ص ۳۹.)

سخن: قزوینی: چمن؛ نیساری: سخن؛ مطابق ثبت ایشان اقدم نسخ (یجـ = ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: سخن. البته «چمن» با «سرو و گل و لاله» تناسب دارد، اما «سخن» دارای پیوند عضوی و ساختاری با چهار بیت نخست است، و از این لحاظ مرجّح. (نک. سخن پایانی.)

۳. شکّرشکن: = شکنندهٔ شکر، که شکر بشکند و بخورد، شکرخوار. (دهخدا، یادداشت مؤلف) شکر شکستن = خرد کردن شکر، ساییدن شکر، شکستنْ شکر را برای خوردن، چنان‌که طوطی؛ کنایه از سخن بسیار شیرین و دلپسند گفتن، سخت خوش ادا کردن کلمات، عظیم فصاحت داشتن (همان، یادداشت مؤلف) پرسشی که این نگارنده سالهاست دارد و پاسخی هم برایش نیافته این است: از آنجا که شکر خود خُرد است، فعل «شکستن» چه وجهی دارد؟ آیا اصل در آن قند (که طوطی آن را هم بسیار دوست دارد و به مدد منقار نیرومندش می‌شکند و می‌خورد) نبوده؟ اگر چنین نیست، آیا لفظ «شکستن» در غیر وضع لغوی آن به کار نرفته؟ آیا این مشکل برای علّامهٔ فقید هم وجود نداشته و ناگزیر نشده فعل «ساییدن» را نیز به عنوان معادلی برای «شکستن» ذکر کند؟ حتماً توجه داریم که استعمال «قند» نیز برای طوطی معمول و مشهور بوده، همچنان‌که مثلاً مولانا می‌گوید:

هین، مشو چون قند، پیش طوطیان بلک زهری شو، شو ایمن از زیان

(مثنوی ۵،۴۶)

و در مَثَل است در باب کسی که چیزی را به خطا برعکس می‌گوید: طوطی را بگذار دهن قند. (سپاسگزار هرگونه راهنمایی و رفع این مشکل خویش خواهم بود.) پرسش دیگر: آیا «شکرشکن»، گذشته از معنای مستنبط از لفظ، حاوی معنایی ایهامی به صورت شکنندهٔ اعتبار یا رونق بازار شکر (مثل شکرسای، سمن‌سای، دُرشکن و غیره به معنی بی‌رونق کننده) نیست؟

طوطیان هند: استعارهٔ مصرّحه از سخنوران پارسی‌زبان هند، که بزرگترین ایشان تا سدهٔ هشتم امیرخسرو و امیرحسن دهلوی‌اند. برخی (چون فتح‌الله مجتبایی) مراد حافظ را امیرخسرو دانسته‌اند. البته نمی‌توان آن را مستبعد شمرد به این دلیل که خسرو در ۷۲۵ وفات یافته است، چه وقتی حافظ از ورای بیش از دو قرن به طعن شیخ جام (به صورتی که گویی معاصر اوست) می‌پردازد، ارادهٔ خسرو هم جای شگفتی ندارد، اگرچه در این صورت باید جمع را به معنی مفرد گرفت. اما به گمان من اگر جملگی پارسی‌سرایان هند را اراده کنیم نه مشکلی از حیث زمان زندگی خسرو خواهیم داشت و نه نیازی به تأویل جمع به مفرد، ضمن این‌که به مصداق «چون که صد آمد...» خسرو هم در همان شمار (و البته بزرگترینشان) خواهد بود.

در باب این خودستایی شاعرانه، خرّمشاهی آن را نشانهٔ اعتماد به نفس حافظ می‌داند. (جنگ سوره، ش نهم، پاییز ۱۳۶۴، ص ۱۸۴.) این نگارنده هیچ شاعری را

نمی‌شناسد که خود را بیش یا کم نستوده باشد. بنا بر این یا باید صفت اعتماد به نفس را ارزانی همگان کرد، و یا چیزی از این دست را اصلاً مطرح نساخت؛ گو این‌که این نیز تداوم همان سنت اختصاص بخشیدن حافظ در همه‌چیز است (که به قدر کافی از آن سخن گفته‌ام.) خودستایی به زبان فخیم و دلپسند، خودْ هنر است، و حافظ هم بس برخوردار از چنین هنری، همین.

هند: «شهرهایی است وسیع و بزرگ و مخصوص به نباتات نیکو و حیوانات عجیبه. و از آنجا طُرفه‌ها و تحفه‌ها به سایر بلاد برند با آن‌که تجّار جز به اوایل معموره‌های آن نرسند و به اقصای بلاد آن کمتر است که کسی راه یابد، زیرا که سکنهٔ منتهای هند بیشتر کفّاراند که مباح دانند نفْس و مال مردم را [...] و به آنجاست معادن جواهر نفیسه، و از نباتاتْ اشیاءِ عجیبه، و از حیواناتْ انواع غریبه، و از عمارات به غایت رفیعه.» (زکریای قزوینی، ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۱۶۵) در ادامه، چیزهایی برای آن ذکر شده که اغلب از عجایب و غرایب است. نیز: «و به آنجاست نهر گنگ، و آن نهری است عظیم و اهل هند را در شأن آن اعتقادی است راسخ، هرکه از بزرگان آنها بمیرد استخوانش را به آن نهر اندازند و چنان گمان برند که آن مرده به سبب این عمل به بهشت می‌رود، و میان آن نهر و سومنات دوصد فرسنگ فاصله است و هنوز هر روز آب را از آن نهر به تبرّک برند.» (همان ۱۶۹)

بنگاله: یا بنگال، ناحیه و ایالتی تاریخی در شمال‌شرقی شبه‌قارهٔ هند، که بر اثر تجزیهٔ هند و پاکستان در ۱۳۲۶ ش. به دو منطقه (بخش غربی در هند و بخش شرقی در پاکستان) تقسیم شد. نام بنگال به این شکل، گویا نخستین بار در تاریخ فیروزشاهی ضیاءِ برنی آمده است. بر اساس یک افسانهٔ کهن هندو، نام «بنگال» یا «بنگا» برگرفته از نام «ونگا» یکی از پنج پسر پادشاه بالی است. (دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ذیل «بنگال» به تلخیص) بیشتر آن در دلتای رودهای گنگ و براهماپوترا بین بهار و آسام واقع است. جنگلهای هیمالیا در شمال و جنگلهای سوندرواِن (Sundarvān) در جنوب آن است. (مصاحب) «صوبهٔ بنگاله در اقلیم دوم است.» (ریاض السلاطین [تاریخ بنگاله] ۶) در کتاب اخیر، وجه تسمیهٔ «بنگال» چنین آمده: نام بنگاله در اصلْ «بنگ» بود [نام یکی از چهار پسر هند، که او نیز یکی از چهار پسر حام بن نوح بود که چون به سرزمین هند فرود آمد آن سرزمین به نام او موسوم شده] و لفظ «آل» که مرکّب آن شده سببْ آن است که «آل» در زبان بنگاله به معنی پشتهٔ کلان است که گِرد باغ و زراعت و غیره مرتفع سازند تا آب داخل آن باغ و زراعت نشود [...] لهذا عوام نواح این ملک را بنگاله

می‌گفتند. (همان ۱۹ـ۲۰) نام «بنگاله» در منابع کهن همچون معجم‌البلدان یاقوت حموی، جغرافیای تاریخی حافظ‌ابرو، و تحقیق ما للهند ابوریحان بیرونی یافت نشد. امین‌احمد رازی: «ولایتی است در غایت وسعت [...] شرقی‌اش متصل آب شور است که عبارت از بحر عمّان باشد، و غربی‌اش پرگنهٔ سورج است که متصل صوبهٔ بهار است، و شمالی‌اش به ولایت کوچ متصل می‌شود، و جنوبی‌اش پرگنهٔ جلیسر است که مابین اودیسه و بنگاله واقع شده و از متعلقات بنگ است.» (هفت اقلیم ۱، ۷۷ـ ۷۸) در این قسمت، از محصولات آنجا نیشکر ذکر شده است، که بعید نیست حافظ به آن نیز ناظر بوده باشد.

۴. سلوک: در اینجا پیداست به معنی عام آن یعنی سَیر و پویش است، و نه آنچه مصطلح تصوّف است.

طفلِ یکشبه؟ طفلْ یکشبه؟: این هم از مواردی است که بر سر آن بحث و بگومگوی فراوان کرده‌اند. هریک از این دو خوانش دارای لطفی و مزیّتی خاص خود است. من بر روی هم «طفلِ» را ترجیح می‌دهم، اما این لخت را مشمول ایهام ساختاری (شاید با عمد از سوی شاعر) می‌دانم، و به گمانم باید به تقارن در حالت اضافه و نقش موسیقیایی آن توجه داشت.

یکساله: کذا قزوینی و دیگر طبعهای معتبر؛ در برخی نسخ جدیدتر آمده: صدساله؛ کاتبان ظاهراً «یکساله» را کم دیده‌اند. در نسخ خطی در مورد اعدادْ سابقهٔ زیاد دارد که هرگاه وزن اجازه می‌داده، عدد را به قصد مبالغهٔ بیشتر افزایش می‌داده‌اند.

۵. دنباله: ایهام دارد به دنبالهٔ خط چشم، که در قدیم با سرمه (امروز: ریمل چشم) می‌کشیدند. (نک. ح ۸/ ۷۰، که «دنبال» با همین معنی ایهامی آمده است.)

می‌گوید: افسون چشم یار چندان است که یک کاروان از سحر و جادو را به دنبال می‌کشد که همگی بر روی خط چشم او حرکت دارند به دلیل شیفتگی به این دنبالهٔ دل‌آرا.

۶. می‌نشیند و می‌رود: به نظر می‌رسد این‌دو را می‌توان در حکم ترکیبات معطوفی انگاشت که از دو عنصر متضاد حاصل می‌شود و غرض از آن تعمیم و اطلاق است، زیرا وضعیت این عجوز از دو حال یعنی نشستن یا ماندن و رفتن بیرون نیست، و حاصل بیت این‌که عجوزهٔ جهان، نشستن و رفتنش (همه‌چیزش) همراه با نیرنگ و فریب است.

محتاله: اسم مفعول از مصدر مزید «احتیال» (= حیله و نیرنگ کردن) + ـة (تای

تأنیث) مکاره و محتاله از جهت عجوز (پیرزن فرتوت =عجوزه) و این‌که جادوان اغلب از زنان بوده‌اند مؤنث آمده است. (البته مطابقت دادن صفت و موصوف در شعر حافظ، چنان‌که در جای خود گفته شده، کمتر صورت گرفته و او ظاهراً تمایل چندانی به تبعیت از قاعدهٔ عربی در این باب ندارد و مورد حاضر در اشعار او از نوادر است.) انوری (به صورت بدون «ـة»):

خاطر من، که گوی برباید   به کنایت ز جادوی محتال

(دیوان ۲، ۶۷۳)

۷. عرق از ژاله: هروی آن را نادرست و «عرقِ ژاله» (اضافهٔ بیانی) را درست می‌داند، زیرا ژاله خود نمودار عرق است و نمی‌توان گفت «عرق از ژاله می‌رود.» («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۲) در حالی که محجوب همان «عرق از ژاله» را ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۷۷.) هروی ظاهراً توجهی به این نداشته که شاعر به عمد چنین گفته یعنی عرق شرم از ژاله، در برابر عرق رخسار یار، فرومی‌ریزد، که حسن تعلیلی است از چکیدن شبنم از روی گل به قصد مبالغه. به دیگر سخن، قطرات عرق بر عذار یار به طریق تشبیه مضمر به شبنم روی گل مانده و همزمان با عرق شرم ریختن این‌یک، بر آن تفضیل نهاده شده است. کجای این اشکال دارد که آن روانشاد بدین‌گونه اجتهاد در برابر نص کرده‌اند؟

قزوینی بیت را ندارد. این در حالی است که نیساری، سایه و برخی طبعهای دیگر آن را دارند. اما بدین‌گونه که در خانلری آمده در مکانی کاملاً نامناسب قرار گرفته است، یعنی بلافاصله بعد از بیت «از ره مرو...» به صورتی که ممکن است خوانندهٔ ناآشنا فاعل «خوی کرده می‌خرامد و...» را آن عجوز بگیرد، مگر این‌که با توسل به چیزی چون قرینهٔ حالی، مقصود را دریابد و آن را به معشوق برگرداند. سایه هم همین ترتیب ناخوب را اختیار کرده، اما نیساری این بیت را بعد از «آن چشم جادوانهٔ...» آورده، که بی‌اشکال است.

۸. حافظ بارها گل لاله را به قدح مانند کرده است. (نک. فرهنگهای بسامدی حافظ، ذیل «قدح» یا «لاله».) اینجا شبنم روی لاله را به قطرات شرابِ فروریزنده در قدح تعبیر کرده است، که می‌توان آن را تشبیه تمثیل خواند، بدین دلیل که وجه‌شبه دارای هیأتی مرکب (ژاله + جام گل لاله + فروریختن آن بر این) است. همچنین از نظر بدیعی، سجعهای پیاپی و همنوایی ژاله، باده، لاله شایان توجه است.

۹. سلطان غیاث‌دین: در این‌که او که و از کدام خاندان بوده بحث و اختلاف است. عدّه‌ای او را از شاهان هند و حافظ را دارای مرابطاتی با او دانسته‌اند، مثل شبلی نعمانی. شعرالعجم ۱، ۱۷۶. بعضی او را غیاث‌الدین پیرعلی از ملوک کرت، دارای حکومت در هرات، دانسته‌اند. خانلری معتقد است مراد غیاث‌الدین محمدشاه دوم از سلسلهٔ تغلقیّهٔ هند (۷۲۵ـ۷۵۲) است. دیوان حاضر ۲، ۱۱۹۴. ادوارد براون بر آن است که مقصود غیاث‌الدین اسکندر ثانی، پادشاه بنگال غربی در پاندوا بوده، زیرا خواجه در غزل به بنگاله تصریح دارد. تاریخ ادبی ایران ۳، ۲۸۳؛ به همین سان پژمان. دیوان، هشاد و ششم. و اما دستغیب (که اقوال مذکور را بررسی کرده و من هم عمدتاً از ایشان نقل کرده‌ام) نظر اخیر را ترجیح می‌دهد. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۵) نظر دیگر از قاسم غنی است، که او را سلطان غیاث‌الدین محمد، پسر بزرگ سلطان عمادالدین احمد بن امیر مبارز می‌داند. (دربارهٔ او، نک. تاریخ عصر حافظ ۴۲۰ـ۴۲۱.) غنی می‌گوید «سلطان» جزئی از نام این شاهزادهٔ مظفری است، و در زمان آل مظفر نامیدن شاهزادگان به «سلطان» شایع بود، مثل سلطان شاه، سلطان اویس، پسر شاه شجاع. شبلی برای گفتهٔ خود مأخذی نداده، و براون هم با مسؤولیت خودِ شبلی این قصه را نقل کرده و در هیچ جای دیگر صحبتی از این موضوع نیست. علت این اشتباه، لغت «بنگاله» و «هند» است. اشتباه شبلی از آنجاست که در تاریخ فرشته جلد اول ص ۳۰۴ از غیاث‌الدین نامی می‌برد، ولی او در ۷۹۹ جلوس نموده و سلطنت او یک ماه و چند روز بوده. و نیز فرشته جلد اول ص ۱۵۱ ذکر غیاث‌الدین تغلق‌شاه ثانی، نوادهٔ سلطان سرورشاه متوفی در ۷۹۰ می‌کند که در ۷۹۰ به سلطنت رسیده و پس از پنج ماه مرده است. با این ایام کوتاه مستبعد است. (ادوارد براون در جلد سوم تاریخ ادبی ایران ص ۲۸۶ نقل از شبلی و فرشته جلد دوم ص ۲۹۶ـ۲۹۷) دیگر هیچ‌جا چنین صحبتی نشده است. (یادداشتها ۱۸۷ـ ۱۸۸) ملاحظه می‌کنید که با این همه «قالَ اَقول» به درستی معلوم نیست که این غیاث‌الدین کدام‌یک از این چند تن بوده است.

❊ ❊ ❊

بیتهای ۱ و ۲، گرچه در ظاهر موقوف به هم نیستند، ولی از آنجا که معمولاً در نسخ به دنبال هم‌اند حکم موقوف‌المعنی یافته‌اند، و لذا این‌دو را باید با هم و یکجا تحلیل کرد (که من هم چون دیگران چنین کرده‌ام.) چهار بیت نخست، همگی بر حول «سخن» قرار دارند. در بیت ۵ «سِحر»، هرچند مربوط به چشم یار است، ولی محتمل

است ایهامی به شعر (سحر حلال) و دست‌کم تداعی به آن داشته باشد. و اما در برابر این سِحر دلخواه، بلافاصله جادوی مکرآمیز عجوزهٔ دنیا (سحر حرام) به میان می‌آید. بنا بر این در مورد این چند بیت می‌توان گفت که بر اساس پیوندهای بیش یا کم با یکدیگر و مطابق منطق خاص شاعرانه جریان یافته‌اند. دو بیت آخر هم روشن است که مدحی است و مشکلی با آن نداریم. بنا بر این، غزل را از نظر ساختار می‌توان تقریباً در شمار غزلهایی گذارد که بخش اول آنها در حکم نوعی تغزل و تشبیب در قصاید مدحی است، هرچند در اینجا بخش مدحی از نظر کمیت ابیات در اقلیت نسبت به آن مقدّمه است.

۱ خوشا دلی که مدام از پی نظر نرود
به هر رهش که بخوانند، بی‌خبر نرود
۲ طمع در آن لب شیرین نکردنم اَولیٰ
ولی چگونه مگس از پی شکر نرود؟
۳ سواد دیدهٔ غمدیده‌ام به اشک مشوی
که نقش خال توام هرگز از نظر نرود
۴ دلا، مباش چنین هرزه‌گرد و هرجایی
که هیچ کار ز پیشت بدین هنر نرود
۵ سیاه‌نامه‌تر از خود کسی نمی‌بینم
چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود؟
۶ بپوش دامن عفوی به زَلّتِ منِ مست
که آب‌روی شریعت بدین قدر نرود
۷ منِ گدا هوس سروقامتی دارم
که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود
۸ تو، کز مکارم اخلاق، عالَمی دگری
وفا و عهد من از خاطرت مگر نرود
۹ به تاج هدهدم از ره مبر، که باز سفید
ز کبر در پی هر صید مختصر نرود
۱۰ بسیار باده و اوّل به دست حافظ ده
به شرط آن‌که ز مجلس سخن به‌در نرود

۱. از دیگر ابیات شعر به خوبی برمی‌آید که شاعر با این اندرزواره قصد آن ندارد که مخاطب را از نظر به جمال (که چیزی از آن خوشتر و حتی مهمتر نیست) بازدارد بلکه این آغاز در حقیقت بهانه‌ای است برای این‌که پس از آن به ناگزیر بودن یکچنین نظربازیی چونان مقدّمه‌ای ضروری برای عشق اشاره و از خود به زبان شاعرانه دفاع کند. (در این باره، نک. سخن پایانی.) و اما با «بی‌خبر نرود» تکیه‌ای می‌کند بر آن

آگاهی از راز و رمزها و چم و خم‌هایی که در هرگونه نظر به جمال می‌باید در کار باشد.

به هر رهش: کذا نیساری، و قدیمترین نسخ هم مؤید آن است. (نک. دفتر دگرسانیها ۷۶۴،۱.) این در حالی است که بحثهایی له و علیه این دو شده، مثلاً اسلامی ندوشن از «درش» (مطابق قزوینی) جانبداری کرده است، علی‌الرسم بدون التفاتی به اقتضای نسخ و قدمت ضبط. («ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ»، نشر دانش، س دوم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۰، ص ۴۴.) این نگارنده هم، تا آنجا که پای صِرف ذوق در میان باشد «درش» را ترجیح می‌دهد، امّا اگر فرضاً در مقام تصحیح متن باشد از آن چندین نسخهٔ اقدم پیروی خواهد کرد. به راستی مگر قرار بوده حافظ به دلخواه من و شما حرف زده باشد؟

۲. سعدی بارها چنین مضمونی را دارد، مثل:

گر برانی، نرود، ور برود، بازآید　　　ناگزیر است مگس دکّهٔ حلوایی را

(غ ۲۰)

گر خود به جای مِروَحه شمشیر می‌زنند　　　مسکین مگس کجا رود از پیش قند او؟

(غ ۴۸۰)

بیت حافظ حاوی همان دفاع از خود است که در توضیح بیت قبل ذکر شد. اگرچه پرهیز از نظر و عشق با آنچه به طنز «سلامت» و «عافیت» می‌گویند قرین است، ولی این نه طریق عُشاق، که رسم زُهّاد است. کشش معشوق بسی بیش از کوشش شخص است. «شیرین» و «شکر» هم ایهام تناسب با همدیگر دارند به اعتبار دو معشوق خسرو، شیرین ارمنی و شکر اصفهانی. (نک. ح ۴۶۶/۲.)

۳. سَواد: ایهام: الف. سیاهی (در چشم) ب. نسخه و نوشته؛ نظیر این ایهام در:

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم

که جان را نسخه‌ای باشد ز نقش خال هندویت

مضمون بیت متن، مأخوذ از شستن لوح مشق یا پوستِ نوشته در قدیم برای استفادهٔ مجدّد از آن است و «اشک» در حکم آبِ شوینده. می‌گوید: گرچه مرا از غم عشق خود گریان کرده‌ای، اما گمان مکن که مردم چشم من (که در حقیقتْ عکس خال مشکین تو بر چهرهٔ من است) با این آبها شسته و نقش روی تو و جمال خال تو از چشمم زدوده می‌شود. در لخت دوم «نرود»، هم می‌تواند التزامی تلقی شود (= مشوی تا نقش خال تو سترده نشود؛ «که» در این حالت برابر با «تا» است) و هم

اِخباری (= مشوی، زیرا این نقش از چشمم بیرون نمی‌رود؛ «که» در این شق از نوع تعلیلی است، یعنی زیرا.) می‌توان این تفاوت خوانش را از مقولهٔ ایهام ساختاری (یا اختلاف قرائات) انگاشت، و یا امری بدون عمد و صرفاً ناشی از اقتضای زبان. به هر حالْ شقّ دوم ارجح است.

و اما آن‌گونه که از مضامین مشابه حافظ برمی‌آید، نگریستن ممتد و مداوم شاعر به خال یار تا بدان حدّ است که بر اثر این تناظر و انعکاس دایم این‌دو، میان آنها اینهمانی و یگانگی پدید می‌آید. به همین لحاظ است که تا معشوق هست نه این اثر و نقش او در دیدهٔ شاعر زایل‌شدنی است، و نه آن اشتغال همیشگی خاطر او بدان، همچنان‌که می‌گوید:

چو لاله در قدحم ریز، ساقیا، می و مشک　　　که نقش خال نگارم نمی‌رود ز ضمیر

(در مورد تناظر یاد شده، نک. ح ۹۴/۳.)

۴. دل هرزه‌گرد و هرجایی، نجیب‌الدین جرباذقانی:

گاه با زلفت و گه با رخ و گه با چشمت

نظر این دل و تا چند ازین هرجایی؟

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۰۴)

خود حافظ: تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او... (۱۸۷/۴)

هنر: (= فضیلت) در معنای طنزی و تهکّمی، یعنی بی‌هنری و بی‌فضیلتی.

نکتهٔ حایز اهمیت این‌که شاعر در اینجا بیشتر قصد خلق طنز دارد و در پی بیان ابتلای عشق است، نه این‌که دل خود را به حقیقت چنین دانسته باشد، چه پیداست موجود هرزه‌گردی که هردم دل در هوای کسی داشته باشد نمی‌تواند چون شاعرْ یکدله و پیگیر در راه طلب محبوب یگانهٔ خود باشد.

۵. ناصر بخارایی:

خامه را زآتش من دود همی رفت به سر

نامه بر خویشتن از درد دلم می‌پیچد

(دیوان ۲۹۶)

دود: ایهام: الف. سیاهی (در مورد دل) ب. دود آتش (هم آتش دل) ج. = دوده، مرکّب (نک. «دوده» در: ح ۳۸/۳.) دود دل = آه (نک. ح ۱۲۳/۵.)

اعتراف و حسب‌حالی است چون نظایر فراوان آن و بیانگر دردمندی توأم با

اخلاص و خاکساری، چیزی که بایستهٔ عشقی از این شمار است. آن را می‌توان نقطهٔ مقابل غرور زهد و اتّکای زاهدان بر طاعات خود قرار داد. (نک. ح ۳۴۰/۲.)

۶. زَلّت: (عربی: زَلَّة) اسم از «زَلَل» = لغزیدن در گِل یا در سخن (صحاح) لغزش = عَثْرت، هَفْوَت، ذنْب، خَطیئه، خطا، گناه (دهخدا، یادداشت مؤلف) سعدی:

به پاکان کز آلایشم دور دار / وگر زلّتی رفت، معذور دار

(بوستان ۱۹۷)

بیت متن طنزآمیز است. لخت نخست به نظر می‌آید ادامهٔ نقد حال و اعتراف در بیت قبل است، اما در لخت دوم به طنزی گزنده در زیر ظاهر آرام بیت می‌پیچد، همچنان در تعریض بر زاهد: شرع برتر از آن است که عمود و عماد آن با این قدر باده یا مستی فروریزد، چنان‌که هم به طنز گفت:

خدا را، محتسب، ما را به فریاد دف و نی بخش

که ساز شرع ازین افسانه بی‌قانون نخواهد شد

۷. سیم: اوستا simā پهلوی asim (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص) = نقره، پول، پول مسکوک، نقد (دهخدا) در باب معنای نقره، خواجه نصیر: «طبیعت او سرد و خشک و لطیف است [...] و همچنان‌که بیشتر معادن زر در زمین گرمسیر است بیشتر معادن نقره در زمین سردسیر است، و آن بیشتر و بهتر است. نقره زر است اما پایندگی او چندان نیست که از آنِ زر، و زود به داروها سوخته و ناچیز گردد و در زمین به روزگار دراز مانند خاکستر شود [...] خاصیت او آن است که در معجونها و مفرّحها به کار دارند و کثرت رطوبت را دفع کند و بلغم لزِج را تقطیع کند. مُجَفِّف [= خشک‌کننده ـ م] است چون با داروهاءِ دیگر بیامیزند. و به گَر و خارش سود دارد.» (تنسوخ‌نامه ۲۱۴)

می‌گوید: منِ مفلس، عشق دلدار بالابلندی در سر می‌پرورم که آغوش و بوس و کنار با او جز با پول یا طلا و نقره دست نمی‌دهد. نظیر آن را جاهای دیگر هم دارد، مثل:... سیم درباز و به زر سیمبری در بر گیر (۲۵۲/۶) یا:

شیراز معدن لب لعل است و کان حسن / مــن جوهری مـفلسم، ایـرا مشـوّشم

در بیت متن، ممکن است ایهام‌یابان حرفه‌ای معنایی از این دست هم قایل شوند که: کمربند یارْ سیم و زرنشان است و دست که به کمرش می‌اندازی دستت به چیزی جز طلا و نقره نمی‌خورد، ولی بیت همان را می‌گوید که ذکر شد، الباقی تکلف است.

و اما تاریخ ادب دری از کهن‌ترین روزگار تا سدهٔ اخیر سرشار از مضامینی از این‌گونه است: ضرورت پول، توان مالی یا ریختن پول یا طلا و نقره به پای معاشیق

برای رسیدن به وصال و آغوش آنان یا حتی برای بوسه ستاندن از آنان، و در غیر این صورت، ناکام ماندن و دریغ خوردن. عنصرالمعالی: «عاشقی با بلا است، خاصّه به هنگام مفلسی، که هر مفلسی که عاشقی ورزد معاینه در خون خویش سعی کرده باشد، خاصه که پیر باشد، که پیر را جز به سیم غرض حاصل نشود.» (قابوسنامه ۸۰) اینها حکایت معشوقان یا معشوقگان عصر و فضای عیاشی و شادخواری روزگاران نخست ادب دری است و طرف شاعران قصیده‌پرداز هم غالباً غلامان و کنیزان؛ انوری، در یک غزل:

تو به زر مایلی و نیست عجب — میل خوبان همه به زر باشد...
عشق و افلاس در مسلمانی — صد ره از کافری بتر باشد
(دیوان ۲، ۸۱۸ـ۸۱۹)

چگونه دست یابد بر تو آن‌کس — کش اندر کیسه دیناری نباشد؟
(همان ۸۲۰)

معشوق خاقانی کاری با شعر او ندارد؛ یا شاعر پول دارد و می‌دهد و یا «خیر و سلامت»:

بودم در این حدیث که آمد خیال تو — کای خواجه، ما سخن نشناسیم، زر فرست
(دیوان ۵۵۹)

و اما از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد، آنگاه که شعر دری به مدد سنایی پای به فراخنای معرفت و عشق عارفانه می‌نهد، همچنان‌که در موارد فراوان دیده‌ایم، عین قالب این‌گونه مضامین حفظ می‌شود و همچنان تداوم می‌یابد، اما معانی تازه‌ای بر این مَرکب سوار می‌شود که پیشتر پیشینه نداشت. این نگارنده با بررسی مضامین مشابه در شعر عارفان به این نتیجه رسیده که وقتی اینان از افلاس و نداشتن پول و وجه یا زر و سیم برای وصال یا بوس و کنار سخن می‌گویند مرادشان چیزی است همچون استعداد و معدّات درخور برای وصول به غایات این عشق، گوهر ذاتی یا خمیرمایهٔ عشق و اخلاص یا جانِ باآن، و یا آنچه گاه «برگ درویشی» خوانده می‌شود. اکنون به برخی نمونه‌ها از مضمون مذکور در شعر عرفا و عرفانگرایان بنگریم؛ سنایی (که من معنای یاد شده را پیش از او در شعر عارفانه نیافته‌ام) بارها از بی‌زری در قبال محبوب آسمانی سخن گفته است، مثلاً در غزلی دربارهٔ شاهد عرفانی:

با زر بزید به کام، عاشق — پس چون کند آن‌که زر ندارد؟
(دیوان ۸۴۶)

عطار هم ابیات متعدد در این باره دارد، چون:

زر می‌خواهی که دل دهی باز　　　جان هست مرا ولیک زر نیست

(دیوان ۱۵۴)

مولانا هم به همین راه می‌رود:

گر حلقه زر نبودی، در گوش او نرفتی

در گوش، حلقهٔ زر بر طمْع او نشان است

ور زانک نازنینی بی‌سیم و زر ببینی

چونک عنایت آمد، اقبال رایگان است

و سرانجام بر «جان زرّین» به جای زر معمولی تأکید می‌کند، یعنی همان‌که به آن اشاره شد:

این یار زر نگیرد، جانی بیار زرّین

زیرا که زرِ مرده، آن سوی ناروان است

(کلیات ۲۵۴،۱)

سلطان ولد هم به پدر اقتدا می‌کند، مثلاً غزلی با ردیف «از زرّ و سیم است» دارد با ابیاتی از این دست، با همان برداشت از آن:

چه گیری فضل و قُرّایی تو در دست؟　　　که با دولت قِران از زرّ و سیم است

و در باب معشوق:

نصیب مفلسان جز خار نبوَد　　　شکار گلرخان از زرّ و سیم است

و در آخر:

رسی بر بام مقصود، ای ولد، زود　　　ترا گر نردبان از زرّ و سیم است

(دیوان ۷۷)

سعدی:

اگر تنگدستی، مرو پیش یار　　　وگر سیم داری، بیا و بیار

(بوستان ۸۲)

سیف فرغانی:

عذر قدمت به سر توان خواست　　　بوسی ز لبت به زر توان خواست

(دیوان ۶۱،۳)

اوحدی، در غزلی عارفانه:

جان و جانان چو هر دو دوست شدند　　　تنِ آشفته، دل ز جان برداشت...

اوحـدی را چـو زور و زر کـم بـود　　　دست زاری بـر آسـمان بـرداشت
(دیوان ۱۲۵)

هم او، در بیتی که احتمال می‌رود حافظ از آن تأثیر پذیرفته باشد:

همچون کمر، خود را به زر بر وی توان بستن، ولی
چـون زر نـبیند در مـیان، آهـنگ بیزاری کـند
(همان ۲۶۳)

۸. مگر: اینجا افادهٔ قطع و یقین می‌کند؛ = حتماً، یقیناً (نک. ح ۱۷/۹.)

به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی با موجودی بشری، منتها دارای کمال فضایل، سروکار دارد، اگرچه بعید می‌دانم کسی جز محبوب دیرین او را بتوان از کل شعر اراده کرد، چنان‌که دیگر ابیات نیز نشان می‌دهد.

۹. باز سفید: پیشتر دربارهٔ باز و برخی انواع آن توضیحاتی داده شد. (ح ۴۱/۷) در اینجا به منظور تحلیلی که خواهم داشت خود را ناگزیر از توضیحاتی تکمیلی در باب این پرنده می‌بینم.

باز (به‌ویژه گونهٔ سفید آن) مرغی است شگفت‌انگیز و دارای حشمت، هیبت و حرمتی بیش از دیگر شکاریان بلکه در تمامی مرغان به اطلاق. هر آن‌که با متون و منابع جانورشناسی قدیم آشنا باشد به خوبی از خصال و عادات و فضایل او و تجلیلی عظیم که از وی کرده‌اند آگاه است. از آنجا که باز عزیز سلاطین و عضوی ثابت از تشکیلات دربارها بود توجهٔ بسیار در پرورش و نگهداشت او داشتند. بازداری را با تجربهٔ سالیان و برخورداری از تمامی مهارتها و تخصّصهای لازم بر او می‌گماشتند. همه‌چیز حیوان هر روز زیر نظارت قرار داشت، از حالات و حرکات، حالت چشم، رفتار و حتی فضولات او، و از آخرین دستاوردهای علم وقت و طبّ جانوری در مورد وی استفاده می‌شد، و تربیت دقیق او ماهها طول می‌کشید. آنچه در بازنامه‌ها آمده و دقت و تفصیل در تمامی امور و جزئیات مربوط به او و از اهتمام و توجهی شگفت‌انگیز حکایت دارد. بنا بر این، مرغی که بدین‌گونه انتخاب و تربیت می‌شد و همواره، چه بر اورنگ شاهی و چه به هنگام شکار، بر دست یا در کنار سلطان بود، سخت مورد احترام خدمهٔ دربار قرار داشت. آنچه در این سطور بیشتر مورد نظر نگارنده است، گذشته از جلادت و صلابت و تیزی و تیزچنگی، به‌ویژه مناعت و علوّ طبع، بلندهمتی (که به‌خلاف برخی همخانواده‌هایش چون باشه یا قرقی، چرغ و غیره هرگز به جانوران کوچک و ضعیف دست نمی‌یازد) و وقار و طمأنینه در حرکات و

سکنات اوست، چه باز سپید به شهادت متون و منابع از این جهات نیز بر دیگر بازها برتری دارد. کبر، اِبای طبع، جاه‌طلبی و بلندپروازی این مرغ غریب از سویی مولود غریزه و گوهر وجودی و استعداد عجیب وی در پذیرش تربیت و سرعت فراگیری آموزشهای بایسته است، و از سوی دیگر معلول چنان رسیدگیها، پرورشها و نگهداشتهای پیوسته و پیگیر. به هر حال این پرندهٔ هشیار و تیزنگر به خوبی اِشعار دارد به این‌که چه چیزها صرف برآمدن و نگهداری او شده است و چرا؛ از او چه می‌طلبند، چه جایگاهی دارد، و نیز چگونه باید با هرکس و هر جانور و موجودی درخور جایگاه و ارزش او رفتار کند. آری، پادشاهی و سرافرازی بر مرغان را به خیره ارزانی او نکرده‌اند، و شاید هیچ جانور دیگری تا بدین حد حالت آدمی‌واره نیافته و حیات او با انسانها درنیامیخته باشد. حکایات فراوان از حرمت او و مراعات شأن خاص او بازگو شده که نقل نمونه‌هایی اندک و در عین حال تأمل‌انگیز، برای اغراض منتظر از این سطورْ ضروری می‌نماید. بوعبدالله، مؤدِّب شاهزاده ابوالعباس (برادر فخرالدولهٔ دیلمی)، شاگرد شهوار خود را ملامت می‌کند که چرا در حالی که باز بر دست داشته آب دهان بر زمین انداخته؛ و نعلینی چند بر گردن خادم می‌زند و می‌گوید: «شما ملکزادگان را چنین می‌پرورید کزیشان بی‌ادبی می‌آید که اشکره [= مرغ شکاری ـ م] بر دست دارند و خَیو می‌اندازند.» (بازنامهٔ نسوی ۵۴؛ نوروزنامه ۵۹) ماهان پادشاه آنگاه که دید بازدار او در حالی که باز به دست دارد آب می‌خورد، فرمان می‌دهد صد چوبش بزنند و می‌گوید: «باز به تن خویش پادشاه پرندگان است و غمگسار و عزیز دست پادشاهان است؛ روا بود که تو اینچنین بی‌ادبی کنی؟ عزیز ملوک بر دست و تو آب خوری؟» (نوروزنامه ۵۸) «باز مونس شکارگاه ملوک است و به وی شادی آرند و وی را دوست دارند. و در باز خویها بود چنانک اندر ملوک بوَد از بزرگ‌منشی و پاکیزگی.» (همان ۶۱)

به همین سان باز را کلهدار و سپهدار مرغان خوانده‌اند، با سینهٔ سپر کرده و سرِ افراخته؛ عطار:

باز پیش جمع آمد سرفراز — کرد از سرِّ معالی پرده باز
سینه می‌کرد از سپهداری خویش — لاف می‌زد از کلهداری خویش
گفت: من از شوق دست شهریار — چشم بربستم ز خلق روزگار
چشم از آن بگرفته‌ام زیر کلاه — تا رسد پایم به دست پادشاه
در ادب خود را بسی پرورده‌ام — همچو مرتاضان ریاضت کرده‌ام

تــا اگـر روزی بـرِ شـاهم بـرند　　　از رسـوم خـدمت آگـاهم بـرند
(منطق‌الطیر ۵۳)

که، قطع نظر از معانی عرفانیِ مورد نظر شاعر، حاوی چـندین نکـته از آنـچه رفت، اگرچه به ایجاز، است. کلاه هم به کلاهک خاصّ باز برای بستن چشم او و گشادن آن به هنگام پراندن بر شکار می‌گفتند. (در این باره، نک. ح ۴۱/۷.) سنایی، در اشاره بـه بلندی همت باز:

باز عشقت جمله بازان را چو تیهو صید کـرد
هست عالی‌همت آن بازی که صید باز تست
(دیوان ۸۰۷)

و امّا اشارت رفت به باز سفید، و این‌که در زمـرهٔ بـازان نـیز چـیزی دیگـر است، چنان‌که همتی حتی بیش دارد و عزّتی افزون. «انـواعْ بسـیار است، ولیکـن از هــمه، سپیدچرده بهتر، و باز سرخ‌فام و یا زرد تمام، و به شکار حریص‌تر و تـندرست‌تر.» (نوروزنامه ۵۷) «ملک طبرستان را نیز بازی سفید بود، که در مجلس همیشه در بالین او نشسته بودی.» (بازنامهٔ نسوی ۷۷) فرخی، در شأن شاه:

مخالفان چو کلنگ‌اند و او چو باز سپید　　　شکارِ باز بوَد، ورچه مِه ز بـاز، کـلنگ
(دیوان ۲۰۸)

ازرقی، در باب کسی که ظاهراً گزندی از دشمن یافته است:

اندر جهان که دید و که دانست کاینچنین　　　جغد حقیر، غـدر کـند بـا سـپید بـاز؟
(دیوان ۵۰)

خاقانی، در صولت و شهامت فرد منعوت: «چون باز سپید سینه کرد و با شیر سیاه پهلو زد.» (منشآت ۶۵) و شکوه او: «سلطان [...] گفت: سپید بازِ مَلِکی باشکوه است.» (همان ۳۲۴)

به گمانم بیت متن به اندازهٔ بسنده روشن شده باشد، و اکنون نـوبت بـه تـحلیلی رسیده که در پی آن بوده‌ام، و آن این‌که به استنباط من حافظ بیشترین گرایش و ستایش را از میان همهٔ مرغان به خانواده یا تیرهٔ مرغان شکاری (اشکرگان) آن هم از گونهٔ برتر، بزرگتر، تیزچنگ‌تر، دورپروازتـر، بـاهیبت‌تر و صـولتمندتر و در عـین حـال دارای استعلای طبع و همّت دارد، و نه شکاریانی ضعیف‌کُش یا مردارخوار. به نمونه‌هایی از این علاقهٔ غیرعادی او بـنگریم: عـنقا، کـه چـون بـرابـر سـیمرغ بگـیریم، در اوج دوردستی و فراتر از دسترس آدمیان است، و اگر چنان‌که عده‌ای گفته‌اند عقاب باشد،

از اسوه‌های استیلا و اقتدار، و به هر حال «شکار کس نشود». (۷/۳) شاعر، چونان نمودگاری از آفرینش الهی «بلندنظر شاهباز سدره‌نشین» است، (۳۷/۴) یا «شهباز دست پادشه» (۳۳۵/۵). اگر دل شاعر چون کبوتر است، باید هم نگران باشد «که شاهین آمد»؛ آری، معشوق او هم به شاهین ماننده است. (۱۷۲/۵) زاغ و زغن، هرچند «شهپر» دارند، زیبندهٔ صید نیستند، زیرا «کاین کرامت همره شهباز و شاهین کرده‌اند» (دیوان ۲، ۱۰۶۹) محبوب هم شهباز است، و شاعر در هوای آن‌که «مگر صید کند» شهبازش. (۳۲۷/۸) موارد بیشتر از اینهاست، اما کار این علاقهٔ شاعر به جاهای باریکتر هم می‌کشد، مثلاً موی معشوق را به همای «شاهین‌شهپر» مانند می‌کند. (۱۰۰/۲) شگفت‌انگیزتر این‌که وقتی می‌خواهد بگوید چشم او در عالم نظربازی تیز و باز است، تشبیه «بازِ نظر» را می‌آورد: داده‌ام بازِ نظر را به تذروی پرواز... (۱۸۴/۵) لطف قضیه وقتی بهتر معلوم می‌شود که تصویر بازی جلد و تیزچنگ را مجسم کنیم که گویی از آشیان چشم شاعر به صورت به اصطلاح سیخکی در راستای شعاع نگاه او بر سر طعمه (محبوب زیبا و خوشخرام) شیرجه می‌کند. این بسامد بالا به گمان من می‌تواند گویای روحیاتی در شاعر باشد مشابه آنچه در این پرندهٔ حیرت‌انگیز وجود دارد، از بلندنظری، علوّ همت، تفوّق‌طلبی، جلدی، گرمروی در هر چیز موردعلاقه، نفی و طرد اغراض حقیر، روحیهٔ مبارزه‌جویی، پنجه‌دراندازی با حریفان زورمند، خطرپذیری و امثال اینها. آنچه از چگونگی زندگی او و رویدادهای آن بیش یا کم می‌شناسیم تا حدودی با این روحیات سازگار است. در اینجا، از آنجاکه هرگونه بحث و تطبیقی در این باره بیرون از گنجایی این سطور است، می‌خواهم تنها به یکی از جنبه‌های نگرش و بینش او در تناسب با همین روحیات و علایق او بپردازم: به گوشه‌ای از نظرگاههای او در زمینهٔ عرفان، یعنی عالَمی که او به طور کلّی در آن نیز خطر کرد و بدون مدد و معونت شیوخ روزگار به پویش و گرمروی در گونه‌ای فردی و درونی و بدون اتکا به نظامات و مراتب و آداب تصوف پرداخت (که در جای خود از آن سخن رفت.) اما آنچه در اینجا منظور من است علاقهٔ عجیب او به جلدترین، تندروترین و بی‌پرواترین چهره در عالم تصوف و عرفان، یعنی حلاج شیرازی (شخص واقعی) و در درجهٔ بعد، شیخ صنعان (شخص داستانی) است، که اشارات آشکار یا پوشیدهٔ خواجه به این‌دو مؤید آن است (و حافظ‌پژوهان به قدر کفایت به موضوع پرداخته‌اند.) و اما این نگارنده در نوشتاری با مقایسهٔ حافظ و سعدی از این نظر به تفاوت فاحش تلقی این‌دو از حلاج اشاره کرد و این‌که شیخ، برخلاف خواجه،

کمترین اشاره‌ای در هیچ‌یک از آثارش به حلاج نکرده، زیرا طبع میانه‌رو و معتدل او هیچ‌گونه تندروی و افراطی را در هیچ چیز، و از جمله طریقت تصوف، برنمی‌تافته است. همچنین نتیجه گرفت که حافظ، مثل مقتدای بزرگ خویش سخت مخالف شطح و طامات و دعاوی مفرط برخی متصوفه است، ولذا ستایشهای چندبارهٔ حافظ از حلّاج قطعاً نه از بابت شطحات و طاماتهای «انا الحق»وار او بلکه تنها به لحاظ شهامت و صرامت او در بیان آنچه به زعم او حق است، و جلادت و گرمتازی و بی‌باکی او در راه سلوک بوده است. (نک. «سعدی و تندروان تصوف»، سعدی‌شناسی، دفتر دهم، ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ۸۵.) اکنون می‌خواهد این احتمال را مطرح کند که علاقهٔ وافر حافظ به تندروان و گرمتازان چالاک، بی‌باک و بلندپرواز عالم عرفان با ستایشهای فراوان او از پرندگانی از گونهٔ یاد شده مرتبط و برخاسته از خاستگاهی یگانه بوده است. آری، حلاج نیز، قطع نظر از چیستی و چگونگی اندیشه‌اش، آنچه از خود بروز داد به باز سپید و شاهینی می‌مانست بال گشوده در فضای رخوت و جمود استیلای روح تعبّد؛ نظامی که «ناس» را جز بر دین «ملوک» (خلفای بغداد) نمی‌خواست و گُرزهٔ یکزخم تکفیر در دست می‌گفت «رمز عشق مگویید و مشنوید». به نظر می‌رسد آنچه بیش و پیش از هر چیز در نظر حافظ از این اسطورهٔ عشق و شهادت خوش می‌نمود همین چهرهٔ بی‌پروا و رفتار مستانه و پشت پای زدن بر انگاره‌های صلاح و عافیت بود، وگرنه، در صورت سنجش دقیقتر آرا و معاملت حلّاج و حافظ، گمان می‌کنم کمتر عارفی از خواجه به اندازهٔ این همشهری او متفاوت و متباعد بوده است، و این نکته‌ای است که تاکنون چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته است.

گفتیم که حافظ چهره‌های تندرو، خطرپذیر، مبارزه‌جو و عافیت‌گریز را در عوالم عشق و عرفان می‌ستاید (اگرچه جز در این حیطه غالباً میانه‌روی را توصیه می‌کند و بر آن است که «صلح به از جنگ و داوری».) از مجموع سخنان حافظ می‌توان حدس زد که او خود دوست داشته همواره و در هر چیز همچون شکاریان مورد علاقهٔ خویش باشد، اگرچه گاه به جبر روزگار «در دایرهٔ قسمت» بدل به «نقطهٔ تسلیم» می‌شود و ناخواسته به تذلّل میل می‌کند یا شوق شهباز و شاهین شدن در نهاد او به کتم کمون می‌افتد (به شرحی که در جای خود بدون مجاملتی ـ از جنس رایج ـ گفته آمده است.) این نقطهٔ مقابل آن چیزی است که از سعدی می‌شناسیم، که همواره بر صراط میانه است، نه آن را می‌طلبد و نه این را.

مختصر: اینجا = حقیر، ناچیز (دهخدا، که همین بیت را هم جزو شواهد آورده است.) ناصر خسرو:

نزدیک تو گیهان مختصر شد　　　هرچند جهانْ مختصر نباشد
(دیوان ۳۶۰)

(در لخت اول به همین معنی است و در دوم یعنی کوچک.) سعدی:

مقدور من سریست که در پایت افکنم　　　گر زان‌که التفات بدین مختصر کنی
(غ ۶۲۰)

خود خواجه: جهان و هرچه درو هست، سهل و مختصر است... (۲۴۲/۵)

ز کبر: قزوینی: چو باشه؛ عده‌ای هوادار وجه اخیرند، با این استدلال که «ز کبر» بدون ذکر لفظ هم از خود بیت برمی‌آید و به خلاف «باشه» چیزی بر بیت نمی‌افزاید؛ مثلاً هروی همین را دارای ارتباط محکم با سایر اجزای بیت می‌داند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۴.) البته باز بدون التفات به قدیمترین نسخ، که همگی «ز کبر» دارند.

باشه: bāša = جانور شکاری از جنس زردچشم و کوچکتر از باز؛ برهان. هند و ایرانی bhāsa در برخی گویشها vāša و wāša معرّب آن، باشَق (المعرّب ۶۳) (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی؛ معین، حاشیهٔ برهان، هردو ذیل «باشه».) میان باشه و باز فرقی نیست، و باشه خردتر است. (بازنامهٔ نسوی، مقدّمهٔ مصحح ۵۹؛ نیز نک. متن ۱۵۰ـ۱۵۴.)

و اما درباره از راه بردن به تاج هدهد: این پرنده دارای صفاتی مختلف است که در تشبیه گاه این و گاه آن لحاظ شده است. اعتبار مثبت آن را پیشتر دیدیم. (نک. ح ۹۱/۱.) امّا اینجا اعتباری دیگر مراد است که عبارت است از ضعف و حقارت در عین بزرگ‌نمایی و ظاهر مقتدر. می‌گوید: اگر می‌خواهی مرا با تعلقات اینجهانی و جاه و جلال توخالی آن (از آن دست که در تاج موجودی به حقیقت حقیر مندرج است) بفریبی، سعی بیهوده می‌کنی. من چون بازِ سپیدم که اعتنایی به صید حقیر دنیا و مافیها ندارد، و (به قول عراقی) «شهبازم و شکار جهان نیست درخورم».

❊ ❊ ❊

غزل ممکن است در بدو نظر چیزی چون تنوع و سَیر از مضمونی به مضمون دیگر را بنمایاند، ولی با قدری دقت، آن را در محورهایی بدین‌گونه دارای اتحاد و

انسجام می‌یابیم: ابیات ۱ تا ۴ در عین حال که تبعات و ابتلائات نظربازی و جمالپرستی را بیان می‌کند متضمن دفاع شاعر از خود هم هست. در ضمنِ این دفاع، هرچند برخی ابیات در ظاهرْ لحنی گلایه‌آمیز از این نظربازی به خود می‌گیرند، لیکن از آنجا که این‌گونه شکوه‌ها به هر حال امری معمول و معتاد است نمی‌توان اعتبار منفی در آنها سراغ جست، زیرا در چند بیت از خود شعر بر ناگزیر بودن نگریستن به چنین معشوقی تأکید می‌کند و دلایلی هم بر این اصرار و مداومت خود، از جمله جاه و جمال جانان، به دست می‌دهد. در این میان، در بیت ۶ اشارتی طنزآمیز دارد به این‌که معیارهای مرسوم زهد و شرع را در طلب ارزشی برتر، یعنی عشق و مستی، پس پشت نهاده. یار هم از آن سنخ نیست که آسان به دست آید یا اساساً بتوان از او گذشت. نیز اگر در بیت ۹ می‌گوید به تاج عاریتیِ هدهد وقعی نمی‌نهد و در پی صیدی بزرگتر است کاملاً مرتبط با معنی مذکور است. شاعر در اشعار دیگر هم گاهی می‌گوید که در پی صید محبوبی با جمال بی‌مثال است. بدین‌سان است که می‌گویم ایده‌های بنیادین شعر، همگی از آغاز تا پایان با هم متفق‌اند و شعر کاملاً بر حول محورهای مرتبط با همدیگر جریان یافته است.

۱ گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود
تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود
۲ رندی آموز و کرم کن، که نه چندان هنر است
حَیَوانی که ننوشد مَی و انسان نشود
۳ گوهر پاک بباید که شود قابل فیض
ورنه هر سنگ و گِلی لؤلؤ و مرجان نشود
۴ اسم اعظم بکند کار خود، ای دل، خوش باش
که به تَلبیس و حِیَل، دیوْ مسلمان نشود
۵ عشق می‌ورزم و امّید که این فنّ شریف
چون هنرهای دگر موجب حِرمان نشود
۶ دوش می‌گفت که: فردا بدهم کام دلت
سببی ساز، خدایا، که پشیمان نشود
۷ حسن خلقی ز خدا می‌طلبم حسن ترا
تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود
۸ ذرّه را تا نبود همّت عالی، حافظ
طالب چشمهٔ خورشید درخشان نشود

۱. سخن: گذشته از معنی معروف، به معنی موضوع، قضیه، امر، معنی و امثال اینها نیز هست، و در اینجا هم هردو معنی قابل اراده است. در متون به این معنی هم فراوان آمده است؛ مثلاً فردوسی از زبان لشکر، که در موضوع مرگ سهراب به رستم دلداری می‌دهد:

که درمان این کار، یزدان کند مگر کاین سخن بر تو آسان کند
(شاهنامه ۲، ۲۴۱)

نیز الیاس در پاسخ اعلان جنگ قیصر روم:

تو او را بدین جنگ رنجه مکن که من بین درازی نمانم سخن
سخن چون به میرین و اهرن رسید ز الیاس و آن دام کو گسترید...
(۶، ۵۰)

واعظْ خود را نه تنها مؤمن بلکه اسوهٔ ایمان می‌داند. لذا این حرف (یا این موضوع) را که اگر ریاکاری پیشه کند اصلاً مسلمان نخواهد شد، به آسانی هضم و بر خود هموار نخواهد کرد. حقیقت مسلمانی نه فقط به قول شهادتین و اعمال عبادی، که به اخلاص و صفای باطن است.

۲. به گمانم کمتر کسی است که این بیت منوچهری را از بر نداشته باشد:

اسبی که صفیرش نزنی، مِی‌نخورد آب

نی مرد کم از اسب و نه مَی کمتر از آب است

(دیوان ۷)

از دیرباز گفته‌اند: مَی آرد شرف مردمی پدید... (رودکی، آثار منظوم ۴۶۳) یا: مستی و راستی، و می را (حال به هر معنی) مایهٔ کرم و کمال خوانده‌اند. رندی، در اصل معنی با باده‌خواری همراه بوده و دلالت تضمّنی به شراب خوردن داشته است، چنان‌که در اینجا هم می‌توان معادله‌ای میان «رندی» و «نوشیدن می» برقرار کرد. طعن و طنز این بیت هم (که مسلماً متوجه واعظ و زاهد است) از همین رهگذر پدید آمده است. فضیلتی اگر باشد، در نوشیدن و آدم شدن است، و نه در عکس آن.

۳. مرجان: «لؤلؤ و مرجان» در قرآن کریم هم با هم آمده است: يَخْرُجُ مِنهُمَا ٱللُّؤلُؤُ وَ ٱلمَرجان (رحمن ۲۲) نیز در همین کریمه «الیاقوت و المرجان» (آ ۵۸) مرجان: صغاراللؤلؤ [=مروارید کوچک ـ م] (صحاح) واحد آن: مرجانة؛ ازهری [در تهذیب‌اللغة ـ م] می‌گوید: نمی‌دانم رباعی است یا ثلاثی. (لسان‌العرب) مراد ازهری این است که: معلوم نیست آن را باید از مادهٔ «م ر ج ن» گرفت، یا از «م ر ج». (دربارهٔ لؤلؤ، نک. «دُرّ» در: ح ۳/۹.)

۴. اسم اعظم: تفاسیر مختلف از آن شده است. عبدالرزاق کاشانی: اسمی است جامع همهٔ اسماء. و گفته‌اند نام خدای است، زیرا «الله» اسم ذاتِ موصوف به جمیع صفات است، یعنی مسمّای تمامی اسماء است. (اصطلاحات‌الصوفیه ۹) «الله است که اسم ذات و جامع جمیع صفات است از نعوت ذاتیّه و افعالیّه و آثاریّه.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۶۹) در این‌که کدام‌یک از اسماءُالله اسم اعظم است و در چه سوره‌ای از قرآن است و آیا اسم خاصی از اسماءالله اعظم است یا نه، اختلاف آرا هست. بعضی می‌گویند: تمامی اسامی خدا اعظم‌اند. میبدی گوید: اسم اعظم در غایت خفا است و اطلاع بر آن موقوف صفا است. محیی‌الدین گوید: اسم اعظم مدلول عین‌الجمع است و در اوست «حیّ» و «قیّوم». در باب ۲۷۷ گوید: یک اسم

در میان اسماءالله اعظم است و آن در آیةالکرسی و اول سورهٔ آل عمران است. فتوحات مکیه ـ رسائل شاه نعمت‌الله ص ۱۷. بعضی گویند: اسم اعظم کلمهٔ «الله» است. (سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) از رسول‌اکرم (ص) نقل شده است که فرمود: اسم اعظم در دو آیه واقع است: وَ اِلٰهُکُمْ اِلٰهٌ واحدٌ لا اِلهَ اِلّا هُوَ الرّحمنُ الرّحیم [بقرة ۱۶۳] و فاتحهٔ آل عمران: الم (۱) اللهُ لا اِلهَ اِلّا هُوَ الحَیُّ القیّوم (۲) (گوهرین، شرح اصطلاحات تصوف ۱، ۲۳۵ـ۲۳۶) اسمی می‌تواند اسم اعظم باشد که معنای آن دربردارندهٔ معانی تمامی اسماءِ الهی به طور مجمل باشد و در عین حال باید مظهر آن و دربردارندهٔ حقایق تمامی مخلوقات، که مظاهر اسماءِ حق‌اند، باشد، و این خاصیت تنها در اسم «الله» به طور مطابقی و حقیقی دیده می‌شود و در اسم رحمن، حیّ و قیّوم به طور تضمّنی یا التزامی قابل اعتبار است. (خرّمشاهی، دانشنامهٔ قرآن و قرآن‌پژوهی، در ذیل «اسماءالله»)

اسم اعظم در شعر خواجه در تمامی موارد، همراه با سلیمان، خاتم، اهرمن (صخرالجنّ) و بازیافتن خاتم و کوتاه شدن دست اهرمن از آن آمده است. (نیز نک. «آصف» در: ح ۲۴/۵، و «خاتم» در: ح ۵۹/۲.)

تلبیس: مثل «تدلیس» و «تخلیط» است که با غرض مبالغه به کار می‌رود، همچنان‌که «لَبّاس» می‌گویند به معنای کسی که چیزها را بسیار می‌پوشاند یعنی بسیار مخفی‌کار، نه «مُلَبِّس». (لسان‌العرب)

مسلمان؟ سلیمان؟: از موارد بحث‌انگیز است و در ترجیح یکی از این‌دو بر دیگری بسیار نوشته‌اند. قزوینی نیز «مسلمان» دارد، و اغلب پژوهندگان هم در اینجا همین را رجحان نهاده‌اند. اما سلیم نیساری در دفتر دگرسانیها«سلیمان» ضبط کرده. در آخر کتاب مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ هم عکس نسخهٔ خلخالی (اساس قزوینی) را آورده که به وضوح «سلیمان» دارد، و می‌نویسد: قزوینی در حاشیهٔ دیوان حافظ چاپ اولیاءِ سمیع (مضبوط در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران) که نسخهٔ مرجع و دم‌دستی علّامهٔ فقید بوده و در متن «مسلمان» داشته، آن را خط زده و بالایش «سلیمان» نوشته است. همچنین در نخستین چاپ «شرح سودی» (طبق بولاق) که قزوینی در تصحیح خود از آن بهرهٔ بسیار برده «سلیمان» ضبط شده است. (۱۳۲ـ۱۳۳) نیساری بر آن است که قزوینی این تغییر ناروا را داده بدون این‌که سخنی از آن بگوید، و چون چاپ او بت دیگران شده «مسلمان» هم در دهانها افتاده، و اگر او فرضاً «سلیمان» را، حتی از روی یک نسخهٔ منحصربه‌فرد هم به دست می‌داد، بعدیها همان را

می‌پذیرفتند. جناب نیساری در حالی چنین می‌گویند که مطابق ثبت خود ایشان نسخهٔ «یجـ» (ایاصوفیه ۸۱۳) یعنی قدیمترین نسخه‌ای که غزل را دارد، و «طو» (طوپقاپوسرا ۸۲۲) یعنی سومین نسخهٔ قدیمی، «مسلمان» دارد، در حالی که ایشان «سلیمان» را از نسخه‌هایی به دست داده‌اند که از حیث قدمت در مرتبهٔ پس از «یجـ» قرار می‌گیرند، یعنی «کا» (مهدوی ۸۲۱) و «کجـ» (میشیگان ۸۲۳) که به ترتیبْ دومین و چهارمین نسخهٔ قدیمی‌اند. به دیگر سخن، قطع نظر از کار و عملکرد قزوینی، اقدم نسخ موجود مؤید «مسلمان» است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۸۰.)

و اما «سلیمان» در ارتباط با دیو یا اهریمن، مشهورتر از آن است که نیاز به مستندات و شواهد داشته باشد، بنا بر این در اینجا شواهدی را بر ارتباط «مسلمان» با دیو یا شیطان نقل می‌کنم (هرچند اغلب آنها را پژوهندگان پیشتر ارائه کرده‌اند.) اصل این ارتباط هم بر مبنای حدیثی است بدین گونه: اَسْلَمَ شَیطانی علیٰ یَدی فلایَأْمُرُنی اِلّا بِخَیرٍ. (دیو من بر دست من مسلمان شد و مرا جز به نیکی فرمان نمی‌دهد.)

در قصیده‌ای از ناصرخسرو «سلیمان» و «مسلمان» (هردو در ارتباط با دیو) با فاصلهٔ یک بیت آمده‌اند، اما این «مسلمان» است که به نظر می‌رسد ارتباط آشکارتری با حدیث مذکور دارد:

به ره بازآید این گمراه دیوت، گر بخواهی تو
مسلمانی بیابد گر خرد باشد سلیمانش

کرا عقل از فضایل خلعتی دینی بپوشاند
نداند کرد از آن خلعت هگرز این دیو عریانش

مرا در پیرهن دیوی منافق بود و گردنکش
ولیکن عقل یاری داد تا کردم مسلمانش

(دیوان ۲۳۴)

هم او:

آن دیو را که در تن و جان من است — باری به تیغ عقل مسلمان کنم

(همان ۳۷۱)

سنایی:

دیوی که بر آن کفر همی داشت مر او را
آن دیو مسلمان شد، تا باد چنین باد

(دیوان ۸۳۸)

مولانا، با ذکر قسمتی از حدیث، و البته با تأثیرگیری از سنایی:

از «اَسلَم شیطانی»، شد نفس تو ربّانی
ابلیس مسلمان شد، تا باد چنین بادا
(کلیات ۱،۵۶)

هم او:

کفر ایمان گشت و دیو اسلام یافت　　آن طرف کان نور بی‌اندازه تافت
(مثنوی ۶،۳۹۱)

و اما آنچه در این میان گفتنی است این‌که هریک از «سلیمان» و «مسلمان» می‌تواند در جای خود و به اعتبار خاصّ خود درست باشد، و هردو هم متکی بر مستندات و شواهدی است. همچنین وضعیت قدیمترین نسخ (که دیدیم به صورت یک در میان «مسلمان» و «سلیمان» دارند) این احتمال را مطرح می‌کند که خود شاعر در برخی تحریرها از شعرش به این یا آن صورت درج کرده باشد. اما برای هموطنان ما غالباً مرغ یک پا دارد و آن پا هم البته به دست «منِ» قایل یا ناقد است و بس. این نگارنده عجالتاً «مسلمان» را به حکم اقدم نسخ ترجیح می‌دهد، اگرچه به هیچ روی در مقام نفی «سلیمان» نیست.

اشاره به بحثهای بسیار در این باره شد. از این میان می‌توانید به اینها بنگرید: خرّمشاهی تاریخچه‌ای از سوابق بحث تا زمان تألیف کتاب ایشان به دست داده‌اند. (حافظ‌نامه ۲، ۷۸۲ـ۷۸۵) زریاب خویی بحثی در رجحان «مسلمان» دارند. (آئینهٔ جام ۱۹۲ـ۱۹۷) نیز اردشیر بهمنی («دیو مسلمان نشود»، ارمغان، ۴۶، ۱۳۵۶، ص ۲۷۶ـ۲۷۹).

۵. اشارهٔ ضمنی به این‌که دیگر هنرها (= فضایل و مکارم) مایهٔ ناکامی بوده، بیت را در شمار آنهایی قرار می‌دهد که از کامروایی نااهلان و ناکامی اصحاب علم و فضل حکایت دارند، مثل: فلک به مردم نادان دهد زمام مراد... (۲۶۳/۷) لطف بیت، گذشته از طنز آن، در «فنّ شریف» است برای عشق‌ورزی و آن را در شمار فنون قرار دادن.

۷. حسن خلق: در حکمت گذشتگان ما نیکی و زیبایی عبارت است از دو امر بازبسته به یکدیگر و گسست‌ناپذیر. زیبایی نیک است و نیکی زیبا. زیبایی، صورت است و نیکی معنی و محتوای آن، و صورت بی‌معنی جز به فساد راه نمی‌برد، و به فرمودهٔ سعدی مایهٔ هراس است:

ز صورت پرستیدنت می‌هراسم　　که تا زنده‌ای، ره به معنی ندانی
(غ ۵۷، بخش مواعظ)

بدیهی است آمیختن صورت زیبا و سیرت نیکو کمال مطلوب است، لیکن اهل نظر اگر امر دایر بر گزینش یکی از این‌دو بود سیرت را برمی‌گزیدند، که هم به قول شیخ: صورت زیبای ظاهر هیچ نیست... آیهٔ: اَسْبَغَ علیکم نِعَمَهُ ظاهرةً و باطنةً (لقمان ۲۰) را قشیری چنین تفسیر می‌کند: «نعمت ظاهر آن است که صورت نیکو آفرید و نعمت باطن خوی نیک.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۳۹۷) احادیثی هم بر نفی صورت زیبای خالی از اخلاق نیک مشعر است، همچون: اِیّاکُمْ و خَضراءَ الدِّمَنِ: «ای شما و پرهیزیدن از سبزهٔ سرگین‌دان؛ گفتند: یا رسولَ الله، سبزهٔ سرگین‌دان چه باشد؟ گفت: زن نیکوروی به جای ناسزا پرورده.» (ترک‌الاطناب ۵۶۲، فقرهٔ ۶۵۶) «گفته‌اند که روی نیکو دلیل نیکبختی این جهان است، و چون روی نیکو با خوی نیکو یار شود آن نیکبختی به غایت رسیده باشد، و چون به ظاهر و باطن نیکو بود محبوب خدا و خلق گردد.» (نوروزنامه ۷۱) شعر پارسی نیز، به‌ویژه آنگاه که ذوق عرفان یافت و پای از صِرف جمال صورت غلامان و کنیزان عصر قصاید مدحی به فراخنای عالم معنی گذارد، سرشار از مضامینی با تأکید بر حسن سیرت گردید. سنایی یار نیکوسیرت را «معنی‌دار» می‌خواند:

یار معنی‌دار باید، خاصه اندر دوستی　　　تا توانی دوستی با یار معنی‌دار دار

(دیوان ۸۸۰)

خاقانی از جدایی میان «روی» و «خوی» نیک چنین سخن می‌گوید:

روی تو جان پرورد، خوی تو خونم خورد
آه که خوی بدت درخور روی تو نیست

(دیوان ۵۶۶)

سعدی به قدری بر ضرورت همگونی صورت و سیرت تأکید دارد که شمارش این دست مضامین او هم آسان نیست. به اندک نمونه‌هایی بسنده می‌شود:

با خردمندی و خوبی، پارسا و نیکخوست
صورتی هرگز ندیدم کاین همه معنی دروست

(غ ۸۸)

و در همین شعر، مجموعهٔ جمال و کمال را بدین‌گونه برمی‌شمارد:

شاهدش دیدار و گفتن، فتنه‌اش ابرو و چشم
نادرش بالا و رفتن، دلپذیرش طبع و خوست

یار خوش‌خلق «هرچه کند جَور نیست»:

هــرآنــچه بـر سـر آزادگــان رود زیــباست علی‌الخصوص که از دست یار زیباخوست
(غ ۸۹)

آن‌که صورت زیبا را بدون سیرت نیک دارد، چیزی بجز نقش دیوار نیست:

پیش رویت دگران صورت بـر دیـوارنـد
نه چنین صورت و معنی که تو داری دارند
(غ ۲۲۹)

این هم تأکید دیگر شیخ بر ضرورت ترکیب روی و خوی زیبا:

کمال حسن رویت را مخالف نیست جز خـویت
دریــغا آن لب شـیرین، اگـر شـیرین جـوابسـتی
(غ ۵۲۶)

عماد فقیه حکمی یکسویه دارد و می‌گوید زیـبارویانی کـه دیـده هـمگی بـدخو بوده‌اند:

مرا ز صحبت خوبان شد این قدر مـعلوم
که هرکه صاحب روی نکو بود بدخوست
(دیوان ۲۸)

اما محبوب سلمان، به‌رغم این تفکیک روی خوب از خوی خوش، سراپا نـیکی است:

نکورویی و بدخویی رفیقانند و من باری
ترا چندان‌که می‌بینم، سراپا حسن اخلاقی
(دیوان ۳۰۷)

حافظ به نظر می‌رسد در این زمینه تحت تأثیر سعدی یا به هر حال به او نزدیک است:

حسن مهرویان مجلس، گرچه دل مـی‌برد و دیـن
بــحث مـا در لطـف طـبع و خـوبی اخـلاق بـود
آن طــرّه کـه هـر جـعدش صـد نـافهٔ چـین دارد
خوش بودی اگـر بـودی بـوییش ز خـوشخویی

در باب بیت متن، به گمانم لطف و عمقی که در «پریشان شدن خاطر» هست این است: شاعر عادتاً زیبایی راستین را در ترکیب صورت و معنی زیـبا مـی‌نگرد. حـال وقتی نیکی خُلق از زیبایی ظاهر جدا می‌شود، چیزی که به جای مـی‌ماند یک قـالب بی‌محتوی و پوستهٔ بی‌مغز است. در این حالت است که ذهن شاعر که همواره عادت

به دیدن هردو جنبه با هم و در یک ترکیب لاینفک داشته، یک جزءِ ضروری را در این میان نمی‌بیند. بنا بر این، آن تصور پیشین او از جمال دوچار نقص و خـلأ مـی‌شود. پریشانی خاطر دقیقاً از همین روی است. این لطف را بیش از هرچیز در ضبط مـتن حاضر در تقابل «حسن خلق» با «حسن» (تنها) به چشـم مـی‌بینیم. (بـه سـطور بـعد بنگرید، در مورد ضبطها.)

حسن ترا: قزوینی، سایه و نیساری: خوی ترا؛ به زعم بنده، اگـر قـرار بـاشد یک ضبط را ترجیح دهیم خانلری خواهد بود، اما در مرتبهٔ بعد از آن، ضبط «روی ترا» بر «خوی ترا» رجحان خواهد داشت. و اما برتری خانلری دقیقاً در شکـل و خـاصیت بصری آن است، که در تناسب کامل با محتوای بیت است، بدین‌سان که وقتی «حسن خلق ـ حسن» با هم و در کنار هم می‌آید، چشم خواننده که ابتدا اوّلی را دیده، وقـتی دومی را تنها و بدون جزء «خُلق» می‌بیند، به بداههٔ نظر یا به رأی‌العینْ حکم بر ناقص بودن آن از یک جزءِ حتمی خواهد کرد، در حالی که این خاصیت در «خوی» وجود ندارد. البته اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) هم مطابق خانلری است. ممکن است آنـان‌که «خوی» را برگزیده‌اند در «حسن ترا» تکرار دیده باشند، در حـالی کـه ایـن از شـمار تکرارهای ناخوش نیست، به دلیلی که ذکر شد. و اما اگر در مرتبهٔ بعد قرار یا روا باشد که سنّت شعری را در ترجیح متن لحاظ کنیم «روی» با این سنت سازگارتر از «خوی» خواهد بود، زیرا، چنان‌که در چند شاهد یاد شده از خاقانی، سعدی، عماد و سـلمان ملاحظه کردید، این زیبایی «روی» است که در برابر حسن «خوی» قرار گرفته است، به‌ویژه که احتمال تأثیرپذیری حافظ از سعدی نیز می‌رود.

۸. چشمهٔ خورشید: از تعابیر بسیار رایج است. خورشید را به دلیل فـیضان نـور «چشمهٔ آفتاب» خوانده‌اند؛ سعدی:

گر نبیند به روزْ شب‌پره چشم   چشـمهٔ آفـتاب را چـه گـناه؟

(گلستان ۶۳)

ترکیبات فراوان هم برای خورشید با واژهٔ «چشمه» ساخته شـده است، از جـمله: چشمهٔ آتش، ـ آتشفشان، ـ آفتاب، ـ خاوری، ـ خور، ـ خورشید، ـ روز، ـ روشن، ـ سیماب‌ریز، ـ طبّاخ، ـ گرم، ـ نوربخش، ـ هور. (با بـهره‌گـیری از مـصفیٰ، فـرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۸۵، با اندکی تغییر)

در بیت حاضر در لخت دوم، واج‌آرایی در «ش» داریم، که اگر آن را تعبیر به صوتی چون شرشر (به اعتبار «چشمه») کنیم صدامعنایی خواهد بود، که البته بستگی به ذوق هر خواننده دارد.

۲۲۱

۱ ترسم که اشک بر غم ما پرده‌در شود
وین راز سربه‌مُهر به عالم سَمر شود

۲ گویند: سنگْ لعل شود در مَقام صبر
آری، شود، ولیک به خون جگر شود

۳ خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه
کز دست غمْ خلاص من آنجا مگر شود

۴ از هر کَرانه تیر دعا کرده‌ام روان
باشد کزین میانه یکی کارگر شود

۵ ای جان، حدیث ما برِ دلدار بازگوی
امّا چنان مگو که صبا را خبر شود

۶ در تنگنای حیرتم از نَخوت رقیب
یا رب، مباد آن‌که گدا معتبر شود

۷ از کیمیای مِهر تو زر گشت روی من
آری، به یُمن لطف شما خاک زر شود

۸ بس نکته غیر حسن بباید که تا کسی
مقبول طبع مردم صاحبنظر شود

۹ این سرکشی که در سرِ سرو بلند تست
کی با تو دست کوته ما در کمر شود؟

۱۰ حافظ، چو نافهٔ سر زلفش به دست تست
دم درکش، ار نه باد صبا پرده‌در شود

۱. اشک را همهٔ غزلسرایانْ غمّاز و افشاگر راز درون خوانده‌اند، مثلاً سعدی:

حدیث عشق تو پیدا نکردمی بر خلق   گر آب دیده نکردی به گریه غمّازی
(غ ۵۷۷)

پرده‌در: از دیرباز ایهامی میان معنی معروف (افشاگر) و پاره کنندهٔ پرده‌های هفتگانهٔ چشم و بیرون آینده از آن ساخته‌اند؛ سعد وراوینی، هم در ایهام به پرده‌های

چشم: «عصمت را به پرده‌داری و حفظ را به پاسبانی آن سراچه که مقامگاه نظر او بود بگماشت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۷۱) سعدی:

یا پرده‌ای به چشم تأمّل فروگذار   یا دل بنه که پرده ز کارت برافکنند
(غ ۲۴۷)

حافظ بارها چنین ایهامی را ساخته است، همچون:

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر   که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبیست
اشک من گر ز غمت سرخ برآمد، چه عجب؟   خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست
اشک حرم‌نشین نهان‌خانهٔ مرا   زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

سربه‌مُهر: دربسته، ناگشوده، بکر (دربارهٔ دوشیزه) خاقانی:

ساغری پر کنید بهر مسیح   سربه‌مهرش به آفتاب دهید
(دیوان ۵۹۴)

مهین بانو، دایهٔ شیرین به او:

تو گنجی سربه‌مهری، نابسوده   بد و نیک جهان ناآزموده
(خسرو و شیرین ۱۱۹)

سعدی:

سخن سربه‌مهرِ دوست به دوست   حیف باشد به ترجمان گفتن
(غ ۴۶۱)

سَمَر: = قصه، خاصه در شب؛ سَمیر = آن‌که برای کسی قصه گوید، خصوصاً در شب. (جمهرة) قصه در شب (صحاح) سَمَرَ سَمْراً = نخفت؛ سامر = قصه‌گو در شب (لسان‌العرب) افسانه، داستان، مشهور و معروف (دهخدا) نصرالله منشی، دربارهٔ کلیله و دمنه: «لکن می‌نماید که مراد ایشان تقریر سَمَر و تحریر حکایت بوده است.» (دیباجهٔ مترجم ۲۵) به معنی قصه و افسانه، سعدی:

بت من چه جای لیلی، که بریخت خون مجنون
اگر این قمر ببینی، دگر آن سمر نخوانی
(غ ۶۱۷)

به معنی مشهور و زبانزد، سنایی:

بود در عهد ما شهی کافَر   نام او در جهان به عدل سمر
(مثنویها ۱۳۵)

سعدی:

توکاین روی داری به حُسن قمر چرا در جهانی به زشتی سمر؟

(بوستان ۴۹)

۲. سنایی:

سالها باید که تا یک سنگ اصلی زافتاب

لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن

(دیوان ۴۸۵)

بیت حافظ به نظر می‌رسد، گذشته از سنایی، از دو کس تأثیر پذیرفته باشد، یکی از دقیقی:

گویند: صبر کن، که ترا صبر بر دهد آری، دهد، ولیک به عمر دگر دهد

من عمر خویشتن به صبوری گذاشتم عمر دگر بباید تا صبر بردهد

(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۴۸)

دیگر از جمال‌الدین اصفهانی:

گویند: صبر کن، که شود خون ز صبر مشک

آری، شود، ولیک به خون جگر شود

(دیوان ۴۰۲)

لعل و خون: دربارهٔ رابطهٔ این‌دو، نک. ح ۵۲/۱.

لعل و خون جگر: سودی در رابطهٔ لعل و جگر سخنی دارد که این نگارنده در منابع کانی‌شناسیِ در دسترس نیافت: «از قرار معلوم، لعل وقتی از معدن استخراج می‌شود به رنگ معهود نیست بلکه ابتدا آن را در میان جگر تازه قرار می‌دهند تا از جگرْ رنگ قرمز را کسب کند.» (شرح سودی ۱۲۹۳،۲) عبارت «از قرار معلوم» مفید آن است که سودی آن را از افواه گرفته است. خواجه نصیر، هرچند سخنی از گذاردن لعل در جگر نگفته است، لیکن می‌گوید: «چون در معادن، کوهکاران را پارهٔ لعل بزرگ و باطراوت به دست آید، آن را از شریک یا مشرف معدن پنهان دارند و به گلو فروبرند. چون لحظه‌ای در معده قرار گیرد لون روی او سرخ شود به غایت. و این جماعت این معنی را به تجربه معلوم کرده‌اند.» (تنسوخ‌نامه ۷۳) حال با توجه به این‌که لعل با اندکی در معده ماندن می‌تواند سرخ و خوشرنگ شود، آنگاه دیگر خوشرنگ شدن آن با خواباندش در جگر امری دور از ذهن نخواهد بود و آن هم مطابق قول خواجهٔ توس می‌تواند «به تجربه معلوم» شود. او در باب یاقوت هم می‌گوید که آن را با قدری بقم

(گیاهی که جوشاندهٔ آن در رنگرزی به کار می‌رود) و شبّ یمانی می‌جوشاندند تا رنگ سرخی در خُلل و فُرج آن نفوذ کند. (همان ۴۴) که این نیز مؤید رنگ‌پذیر بودن یاقوت (نزدیک به لعل) است. قاآنی نیز (اگرچه متأخر است) شعری دارد گویای ارتباط لعل با خون موجود در جگر:

زان جوهری که خون جگر خورده‌ست　　قیمت بپرس لعل بدخشان را
ورنه، جگرفروش چه می‌داند　　قدر و بهای لعل درخشان را؟
(دهخدا، ذیل «لعل»)

(در توضیح ۵۲/۱ سخن پیشگفتهٔ سودی را قولی شاذّ خواندم؛ هنوز هم بر آنم، چون سند معتبری بر آن نیافته‌ام.)

۳. خواهم شدن: فعل مستقبل (= خواهم شد، خواهم رفت) نیست، و «خواهم» فعل تام (= قصد دارم) است، و بر روی هم یعنی قصد دارم تا به میکده بروم. البته فعل مستقبل هم در جای خود در حافظ به کار رفته است. (نک. ح ۱۶۰/۱.) لخت نخست هم تکرار عین لخت در ۸۷/۷ است.

۵. غمّازی یا پرده‌دری صبا را در حافظ بارها داشته‌ایم و خواهیم داشت. به دلیل همین سخن‌پراگنی یا سخن‌چینی صباست که سر را از او می‌دزدند و صدا را پایین می‌آورند تا رازشان را عالمگیر نسازد؛ کمال اسمعیل:

راز با صبح نشاید گفتن　　که ورا بند زبان محکم نیست
با صبا نیز نگویم، که صبا　　هست هرجایی و محرم هم نیست
(دیوان ۷۰۳)

این در حالی است که گاه به عکس، صبا محرم راز انگاشته می‌شود و از او می‌خواهند که حال و راز عاشق را تنها به یار برساند و اغیار را خبر نکند؛ خواجو:

ای باد صبا، حال من ار زانکه توانی
با یار چنان گوی که اغیار نداند
(دیوان ۲۴۰)

خود حافظ هم صبا را گاهی نه «پرده‌در» بلکه «پرده‌دار» می‌خواند:

من که باشم دران حرم که صبا　　پرده‌دار حریم حرمت اوست؟

سلمان پرده‌دری و پرده‌داری را با هم آورده است:

گر بر اطراف چمن عدلش نشاند شحنه شاخ　　پرده‌دار گل شود زین پس نسیم پرده‌در
(دیوان ۵۰۵)

۶. لخت دوم مَثَل شده است. (امثال و حکم ۴، ۲۰۲۸)
۷. گویند: روی سرخ تو، سعدی، چه زرد کرد؟

اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم
(غ ۳۷۴)

مهر: ایهام معمول (محبت + آفتاب)؛ آفتاب از آن روی آمده که تابش اشعهٔ آن بر سنگ، احجار کریمه را پدید می‌آورد. (نک. ح ۲۰۷/۴.)

دربارهٔ «کیمیای مهر» آمده است: «زر اکسیر آفتاب است و سیم اکسیر ماه. و نخست کس که زر و سیم از کان بیرون آورد جمشید بود. و چون زر و سیم از کان بیرون آورد فرمود تا زر را چون قرصهٔ آفتاب گرد کردند، و بر هردو روی صورت آفتابْ مُهر نهادند و گفتند: این پادشاه مردمان است اندرین زمین چنانک آفتاب اندر آسمان، و سیم را چون قرصهٔ ماه کردند، و بر هردو روی صورت ماه مُهر نهادند، و گفتند: این کدخدای مردمان است اندر زمین چنانک ماه اندر آسمان. و مر زر را که خداوند کیمیاست شمس نَهارالجَدّ خوانده‌اند یعنی آفتاب روز بخت. و مر سیم را قمر لیل‌الجَدّ خوانده‌اند یعنی ماه شب بخت.» (نوروزنامه ۲۰) در نجوم احکامی، از میان فلزات، گرانبهاترین آنها یعنی زر به خورشید منسوب است و تکوین زر را در خاک بر اثر پرتو خورشید می‌دانستند، بدان حد که از آفتاب گاهی با صفت «زرگر چرخ» در شعر یاد شده است؛ جمال‌الدین اصفهانی:

آفتاب از پی این خردهٔ زر در دل کان
در تکاپو شده او دایم و بی‌خواب و خَور است

(دیوان ۷۴؛ مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۵۶) همین باور گذشتگان دربارهٔ زر در بیت خواجه ملحوظ بوده است. در باب لعل و غیر آن هم تابش خورشید را عامل تکوین معادن می‌دانستند، همچنان‌که فرموده است:

لعلی از کان مروّت برنیامد، سالهاست
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد؟

شما: = تو (نک. ح ۲/۷.)

استاد معین این معنی را از بیت متن گرفته‌اند که به محبوب می‌گوید: ابداً مهری نورزیده‌ای که من چنین زردروی شده‌ام. (حافظ شیرین‌سخن ۵۵۹) اما این نگارنده در آن طنز و دوپهلویی می‌بیند به نحوی که آن را هم می‌تواند از ابیاتی که «دوضلعی» خوانده است بداند، بدین‌سان که در ضلع نخستْ همان معنی مورد نظر استاد اراده

شده: من از کیمیای محبت تو و زر ساختن آن نصیبی جز زردی رنگ نبرده‌ام؛ اما ضلع دوم به معنایی عکس آن راه می‌برد، و آن افتخار و مباهات به همین زردرویی بر اثر عشق است، چه این عشق، اکسیری است برای وجود عاشق و استعلا و اعتبار بخشنده به وجود بی‌مقدار او (خاک) و این خاک هم همان مَجاز مشهور انسان به علاقهٔ ما کان. بنا بر این، شاعر در این ضلع و ساحت معنایی، نه تنها از زردی رخسار خویش گلایه ندارد بلکه به آن می‌نازد و آن را با هیچ سُرور و سلامتی عوض نمی‌کند، چنان‌که بارها در اشعار شعرا آمده است، چون خواجو:

آنک در رَستهٔ بازار وفا زر می‌برد　　　در رخ خویش نظر کرد و ز زر بازآمد

(دیوان ۶۶۸)

در هر حال، این که عاشق همیشه در مهر دلدار نسبت به خود افزون‌طلب است امری بدیهی است، اما سوز و گداز در بوتهٔ محبت و زردرویی و نحیفی نیز لازمهٔ چنین محبتی است. بیت هم نمی‌خواهد بی‌مهری مطلق یاری را برساند که وجود او و حتی قهر و سخط او سراسر خیر و رحمت است. حافظ هم، چنان‌که می‌دانیم، الفتی همیشگی با این دوپهلوگویی‌ها و آمیزه‌های به اصطلاح شیر و شکری از طنز و جِدّ دارد. آیا در این بیت یا نظایر متعدد آن می‌توان فقط معنی منفی لحاظ کرد؟:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد

یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

۸. این اندیشه‌ای است که او چند بار به اَشکال مختلف بر آن تأکید کرده است، مثل:

جمال شخص نه چشم است و روی و عارض و خط

هزار نکته درین کار و بار دلداریست

۹. این بیت هم طنز یا طیبتی دارد: نخست «سرکشی» را با ایهامی به دو معنی به کار می‌برد، یکی سر ننهادن و گردن‌کشی، و دیگر بالا رفتن قد در مورد سرو، و هردو معنی را هم از آن می‌خواهد، بدین‌سان که ابا و امتناع یار سبب می‌شود که شاعر به او دست نیابد. دیگر (طیبت‌آمیز) این که وقتی قد تا بدین حد بلند شد دست شاعر به کمر نخواهد رسید. تناسبهای سر، قد (سرو)، دست و کمر، و طباق سرکشی و بلند با کوته، در خدمت بیان آن قرار می‌گیرد.

۱۰. باد صبا پرده‌در است از چند جهت: الف. با وزیدن بر گل، پرده‌های (= گلبرگهای) آن را از هم باز می‌کند. ب. در اینجا نظیر همان کار را با تارهای زلف معشوق می‌کند و پردهٔ اسرار آن را پاره می‌کند. ج. با پراگندن بوی هرچیز یا هرکس

افشاگر راز می‌شود، کاری که اشک هم به صورتی و به اعتباری دیگر انجام می‌دهد (ب ۱؛ نیز نک. ح ب ۵.) امیرحسن دهلوی:

سرگشتگی حال مرا تا نفس صبح   شب محرم سِر بود، صبا را که خبر کرد؟

(دیوان ۱۲۰)

صبا پرده‌در شود: قزوینی: صبا را خبر شود؛ که کاملاً مرجوح است، یکی از این روی که نسخ قدیمتر آن را تأیید نمی‌کند؛ دیگر این‌که تکراری در قافیه، آن هم بی‌جهت، پدید می‌آورد؛ و بالاخره بیت را از ایهام «پرده‌در» محروم می‌سازد. نیساری و سایه هم ضبط خانلری را برگزیده‌اند.

* * *

احتمال می‌دهم از اشعار ایام غربت او از شیراز باشد. در این باب می‌توان به عناصری چون اشک، صبر، خون جگر، دعا (آن هم از هرکرانه)، حدیث بر دلدار گفتن، رقیب (که معمولاً بدل از خصم است) و نظایر اینها که یک مجموعهٔ متجانس و متلائم را تشکیل می‌دهند نگریست و تمرکز کرد. همچنین در تحلیلی گفته‌ام که خواجه در اشعار این ایام «میکده» یا «میخانه» را چونان نمادی از مسکن مألوف و مستی‌بخش خویش (شیراز) به کار می‌برد. این که اینجا هم در بیت ۳ آرزوی رفتن به میکده برای رهایی از غم آمده شاید بتواند قرینه‌ای بر آن یا از عوامل تقویت‌کنندهٔ این احتمال باشد. (در این باره، نک. ح ۲۴۷/۱.)

در هر حال، شعر در محورهایی همچون رنج و صبر و گریستن، دادخواهی، گلایه و عرض حال و ارسال پیام در باب وضع شاعر، دست‌نیافتنی بودن مطلوب و محبوب و امثال اینها دارای پیوند و یکپارچگی است. بیم از «پرده‌دری» هم مطلع و مقطع شعر را به هم گره زده است.

۱ گر من از باغ تو یک میوه بچینم، چه شود؟
پیش پایی به چراغ تو ببینم، چه شود؟
۲ یا رب، اندر کَنَف سایهٔ آن سرو بلند
گر منِ سوخته یک دم بنشینم، چه شود؟
۳ آخر، ای خاتَم جمشیدِ همایون‌آثار
گر فُتد عکس تو بر لعلِ نگینم، چه شود؟
۴ واعظ شهر چو مِهر مَلِک و شِحنه گزید
من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود؟
۵ عقلم از خانه به‌در رفت و، اگر مَی این است
دیدم از پیش که در خانهٔ دینم چه شود
۶ صرف شد عمر گرانمایه به معشوقه و می
تا ازانم چه به پیش آید، ازینم چه شود
۷ خواجه دانست که من عاشقم و هیچ نشد
حافظ ار نیز بداند که چنینم، چه شود؟

۲. کنف: =کرانه، جانب؛ مجازاً سایه، ظل و حمایت (نیز نک. ح ۵۰/۹.)
طباقی تقریباً پوشیده میان سایه (خنک) و سوخته هست، شبیه طباق سایه با جوشیدن در این بیت (مطابق قزوینی):

ای آفتاب خوبان، می جوشد اندرونم
یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت

«دم» هم می‌تواند تداعی‌کنندهٔ فعل «دم زدن» (= آسوده بودن و استراحت کردن) باشد و در تناسب با سایهٔ سرو، و در عین حال معنای شعله (مرتبط با «سوخته») نیز دارد.

۳. خاتم جمشید همایون‌آثار: اگرچه منعی در الحاق صفت مرکب «همایون‌آثار» به «جمشید» وجود ندارد، اما به گمان من در اینجا اثر مُهر یا خاتم است که محل اعتبار است، و همایون‌آثار بیشتر به خاتم می‌خورد. پس اصل آن از نظر دستوری «خاتمِ

همایون‌آثارِ جمشید» است، یعنی در اینجا مضافٌ‌الیه (جمشید) میان صفت و موصوف فاصله انداخته است، که مثال مشهور آن «پسران وزیر ناقص‌عقل» در گلستان سعدی (= پسران ناقص‌عقلِ وزیر) است. حافظ هم چنین کاربردی را، اگرچه به ندرت، دارد، مثل: همای زلفِ شاهین‌شهپر (۱۰۰/۲) که در اصل این است: همای شاهین‌شهپرِ زلف.

خاتم را در مورد محبوب می‌توان استعاره از لب گرفت، چنان‌که در چند بیت حافظ آمده است، مثل:

گرچه شیرین‌دهنان پادشهانند، ولی — او سلیمان زمان است که خاتم با اوست

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی

چو اسم اعظمم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

حال در خصوص «لعل نگین»، چنانچه آن را استعاره از لب شاعر بگیریم (هرچند گمان نمی‌کنم هیچ شاعری لب خود را لعل خوانده باشد) می‌توان گفت شاعر با آرزوی افتادن پرتو لب یار بر لب خودْ انتظار بوسه داشته، لیکن به دلیل بزرگی جایگاه معشوقْ نه خود لب او بلکه «عکسِ» (= بازتاب یا پرتوِ) آن را اراده کرده است. دیگر این‌که خاتم را نمادی از شکوه و اقتدار محبوب بدانیم و لعل شاعر را هم استعاره از دل یا وجود او بگیریم و بگوییم شاعر آرزو می‌کند پرتوی از شوکت و شکوه محبوب بر وجود خودش بیفتد. اما من ترجیح می‌دهم «لعل نگین» را دل شاعر بگیرم، چرا که پرتو یا بازتاب هرچیز معشوق معمولاً بر دل عاشق می‌افتد. همچنین آوردن نگین برای دل در اشعار سابقه دارد؛ عماد فقیه:

نقشت نمی‌رود ز نگین دل عماد — گویی به مُهرِ مِهر جمالت منقّش است

(دیوان ۶۷)

(در بیت اخیر هم «مُهر» بدل از «خاتم» است.) پیداست وقتی لعل را برای دل بیاوریم سرخی لعل‌گون خون مراد است.)

همچنین در این بیت حافظ هم اثری از خلط جم و سلیمان و انتساب نگین به جم مشهود است.

زریاب خویی بیت را چنین معنی می‌کند: کنایه از آن است که اگر لب و دهان دوست عنایتی کند و سخنی از مهر و محبت بر زبان آرد، او نیز دعوی سلیمانی خواهد کرد. (آئینهٔ جام ۱۵۰ـ۱۵۱) این معنی آمیزه‌ای است از بیت حاضر و بیت دیگر او: سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی... (۳۲۲/۶)

۴. حافظ در اینجا واعظ را دارای ارتباط و ائتلاف با کانون قدرت (دیوان یا تشکیلات شحنگی و خود پادشاه و دربار) معرفی می‌کند. خواجه در همین زمینه یک بیت دیگر هم دارد:

واعظ شحنه‌شناس، این عظمت گو مفروش

زان‌که منزلگه سلطان دل مسکین من است

ممکن است او این دو بیت را تحت تأثیر رویدادهای میانهٔ عصر شاه شجاع، یعنی چیرگی محمود بر شاه شجاع و شیراز و آنگاه اتحاد شاه شجاع با نهادهای دینیِ وقت به منظور بازپس‌گیری قدرت، سروده باشد. (دربارهٔ چگونگی روابط وُعّاظ و شیوخ عصر حافظ با مراکز قدرت، نک. جان لیمبرت، شیراز در روزگار حافظ ۱۱۶ـ ۱۲۵.)

۷. هیچ نشد: قزوینی، سایه، نیساری: هیچ نگفت؛ ضبط خانلری، گذشته از این‌که کهن‌ترین نسخ موجود (مورخ ۸۱۱ و ۸۱۳) را مؤید خود دارد، دارای تقارنی با «چه شود» است که «هیچ نگفت» از آن بی‌بهره است. محجوب هم جانبدار ضبط خانلری است. (نک. «دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۷۷.)

* * *

ردیف غزل از نوعی است که ابیات هر شعری را قهراً بر حول یک محور و معنی واحدْ تشکل و وحدت می‌بخشد. «چه شود» در ۵ بیت به یک صورت و معنی است، یعنی استفهام انکاری (=هیچ نمی‌شود یا نخواهد شد) جز در بیت ۵، که بیانگر تحقق پیش‌بینی شاعر (خراب شدن حتمیِ خانهٔ دین او) است، و بیت ۶، که استفهام تقریری یا معمولی (غیرانکاری) است.

۲۲۳

۱ بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد
دولت خبر ز راز نِهانم نمی‌دهد
۲ از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم
اینم نمی‌ستاند و آنم نمی‌دهد
۳ مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست
یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد
۴ زلفش کشید باد صبا، چرخ سِفله بین
کانجا مجالِ بادِ وزانم نمی‌دهد
۵ چندان‌که بر کنار چو پرگار می‌روم
دوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهد
۶ شکّر به صبر دست دهد عاقبت، ولی
بدعهدی زمانه زمانم نمی‌دهد
۷ گفتم: روم به خواب و ببینم خیال دوست
حافظ ز آه و ناله امانم نمی‌دهد

۱. دهان و لب دوست، چنان‌که بارها در اشعار دیده‌ایم، نمادی از نیرو و حیات‌بخشی و نیز دریافت سخن یا پیام امید از سوی یار است، و گلایهٔ شاعر هم از محروم ماندن از این منبع است. «راز نهان» هم ایهامی دارد به خُردی دهان دوست که از فرط کوچکی همچون راز نهفته است.

۲. نمی‌ستاند: جانی را که پیشکش او می‌کنم به هیچ می‌گیرد و نمی‌پذیرد.

قزوینی و سایه: همی ستاند، یعنی جانم را می‌گیرد ولی بوسه را نمی‌دهد. نیساری مثل خانلری است، و تمامی قدیمترین نسخ نیز مؤید آن. (نک. دفتر دگرسانیها ۱،۷۸۲.)

۳. با هیچ‌کس نشانی زان دلستان ندیدم
یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد

هر دو بیت حرفی واحد دارند: این‌که شاعر راهی برای رؤیت و لقای «او» نمی‌یابد.

پرده‌دار: این حاجب نه تنها نمی‌گذارد کسی به سرّی از اسرار این بارگاه آگاه شود بلکه «به شمشیر می‌زند همه را» (۱۷۶/۳) به گمان من شاید مراد از آن نه شخص یا مقامی مشخص و خاص بلکه معنایی مجرّد باشد، یعنی چیزی چون جلال و سطوت محبوب یا حق، و این پرده‌دارْ حافظ اسرار سراپردهٔ حق است.

۴. سِفله: در پارسی به صورت مفرد به کار می‌رود و به «سِفلگان» یا «سفله‌ها» جمع بسته می‌شود = فرومایه. (غیاث، آنندراج) این در حالی است که از فرهنگنویسان قدیم عرب ابن‌درید «سِفْلَة» را نیاورده و «سَفِلَة» را به صورت اسم جمع دارد، و می‌گوید که بیشتر گفته می‌شود: رجلٌ خَسیسٌ مِن سَفِلَةِ النّاس. (جمهرة) ابن‌منظور «سِفْلَة» به معنی جمع [= فرومایگان] گفته، در مقابل «عِلْیَة» [= بزرگواران، والامنشان] (لسان‌العرب) جوهری هم «سَفِلَة» را به صورت جمع آورده، و مثل ابن‌منظور گفته است: بعضی از اعراب «سِفْلَةالنّاس» می‌گویند، که جمع است [به معنی مردم فرومایه] (صحاح) بنا بر این «سِفله» به صورت مفرد، ظاهراً تصرّف و استعمال پارسی‌زبانان است. سِفْلَةالنّاس بالکسر ناکس و فرومایه؛ سَفِلَة کَفَرِحَة مردم فرومایه و ناکس (منتهی‌الارب) از نهایهٔ جزری مستفاد می‌شود که اصل به فتح اول و کسر دوم است و در جماعة مستعمل می‌شود. (دهخدا، حاشیهٔ «سفله»)

کشیدن زلف معشوق به دست صبا دو جنبه دارد: یکی برخورداری صبا از او یا دست‌یافتنش بر وی، و دیگر خشن و خصمانه بودن این رفتار صبا با موجودی در نهایت لطافت. این هردو به هر حال تحریک کنندهٔ غیرت عاشق است. «کشیده شدن» در هر چیز مربوط به معشوق، مایهٔ خشم عاشق می‌شود، چنان‌که به گفتهٔ خواجو وقتی صبا گریبان شاخسار را هم می‌کشد غیرت بلبل (عاشق گل سرخ) به جوش می‌آید:

گرت ز غیرت بلبل خبر بود، چو صبا　　　به بوستان مرو و جَیب شاخسار مکش

(دیوان ۷۱۱)

ماجرای تنعّم و بهره‌جویی صبا از زلف یار، و نیز این که حرف و راز آن را به همه‌جا می‌برد و می‌پراکَند نیز دائماً باعث دعوا و مرافعه و «گفت و شنید» شاعر با صباست، تا چه رسد که ناظر کشیدن زلف هم باشد. به هر حال برای درک هرچه بهتر بیتْ توجّه به این مقدّمات ضروری است. باری، اینجا هم خون شاعر از این حرکت صبا به جوش آمده و باید کاری صورت دهد، امّا چرخ یا روزگار، ظاهراً به طریق همدستی با صبا، امکان دخالت در قضیه و کمترین تکان و تحرّکی را به شاعر نمی‌دهد و به گفتهٔ شاعر، به او (یک موجود انسانی و عاشق) حتی به قدر یک باد (که مظهر

پوچی و تهی‌مایگی است) نیز مجال جنبش و عرض وجود در این ستمی که بر او و معشوق عزیز او رفته است نمی‌دهد. این خود مصداق مسلّم سفلگی است، یعنی چیزی چون سنگ را بستن و سگ را گشادن.

۵. کنار ـ میان: ایهام دارند. (نک. ح ۱۸۰/۷.)

نظیر همین تصویر، در بیتی با همین لحن نومیدانه:

اگر نه دایرهٔ عشق، راه بربستی　　　چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

می‌روم: چنین‌اند سایه، نیساری و بیشتر طبعهای دیگر، و همین موافق اقدم نسخ است و مناسب‌تر می‌نماید. اما قزوینی دارد: می‌شدم، که خطای مسلّم است، اگرچه به گمان این نگارنده خطای تحریر و کتابت است، ولی در غلطنامهٔ آخر این طبع اصلاح نشده و به نظر می‌رسد «می‌شوم» (=می‌روم) بوده باشد. شأن علّامهٔ دقیق‌النظر فراتر از آن است که چنین خطایی در تصحیح متن مرتکب شده باشد.

۶. شکّر: تعبیری است از وصال یا لقا به دلیل شیرینی آن، چونان پاداشی بر صبر تلخ و بردباری ناگوار:

این که پیرانه‌سرم صحبت یوسف بنواخت　　　اجر صبریست که در کلبهٔ اَحزان کردم

در بیتی (مطابق قزوینی) «شاخ نبات» بدل از «شکر» آمده است، هم در اشاره به وصال:

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد　　　اجر صبریست کزان شاخ نباتم دادند

صبر: ایهام به صبر زرد، داروی معروف، دارد. (نک. «صبر» در: ح ۲۴۴/۸.)

۷. خیال: =شکل مخیَّل؛ از واژه‌هایی است که غالباً با دقتی خاص در خصوص محبوب آسمانی به کار رفته است تا تفاوتی را با «ذات» او (که تفکر در آن نهی شده است) برساند، و این درست همچون تمهیدی است که در مورد تجلّی «او» به کار بسته‌اند، بدین‌سان که از واژه‌هایی چون عکس (=بازتاب) پرتو، فروغ و غیره سود جسته‌اند تا ظن تجلی او به عین ذات نرود.

و اما این مضمون که دوست را جز در خواب نمی‌توان دید، یا حتی خیال او را هم فقط در خواب می‌توان دید، در شعرهای عرفانی یا به هر حال اشعار متأثر از عرفان فراوان می‌آید؛ مثلاً عماد فقیه:

از پای‌بند گوشهٔ زندان انتظار　　　نقش خیال دوست نبندی مگر به خواب

(دیوان ۱۹)

(بنگرید به فرهنگهای بسامدی حافظ، ذیل «خیال» یا «خواب».) لخت اول بیت

متن تقریباً عین لخت نخست این بیت سعدی است:

گفتم: مگر به خواب ببینم خیال دوست
اینک عَلَی‌الصّباح نظر بر جمال دوست
(غ ۹۸)

اما سخن خواجه ظاهراً فقط تأثیری لفظی یا بیانی از کلام سعدی پذیرفته، و محتوای این‌دو بسیار متفاوت می‌نماید، زیرا سعدی (چنان‌که سیرهٔ اوست) با احساس امیدواری کامل می‌گوید: می‌خواستم دوست را در خواب ببینم، حال آن‌که اکنون که صبح فرارسیده است او را معاینه می‌بینم. این در حالی است که بیت حافظ به نظر می‌رسد رنگی از نومیدیِ حاکم بر کلّ غزل او گرفته است، به خلاف آنچه در فضای شعر سعدی مشهود است. من معتقدم نباید به صورت ظاهرِ برخی شباهتها فریفته شد، و توضیح حاضر هم تابع همین انگیزه است. ببینید، حافظ کمتر اتفاق می‌افتد که حتی در غم‌انگیزترین و یا بدبینانه‌ترین اشعارش هم شعر را با بیان نومیدی و تلخکامی به پایان ببرد. در اینجا هم به همین گونه است و قصد ندارد نومیدی از لقای دوست را که بر کل شعر سایه انداخته است در پایان هم بروز دهد و آشکارا دم از عدم امکان وصال بزند. بنا بر این با ظرافت تمام و در لفافه می‌گوید: من می‌خواستم بخوابم بلکه جمال محبوب را در خواب ببینم، اما سر و صدای گریه و نالهٔ حافظ اصلاً نمی‌گذارد به خواب بروم (تا چه رسد که چیزی را در خواب ببینم.) ملاحظه می‌کنید؟ این به نظر من چشمه‌ای است از کاردانی شاعر، که از سویی به این می‌اندیشد که شعرش را علی‌الرسم با تلخی و نومیدی تمام نکند، و از سوی دیگر نمی‌خواهد که سخنی متناقض با محتوای یأس‌آمیز دیگر ابیات بگوید و بدین‌سان بنیاد وحدت و تمامیت شعر را فروبریزد. پس در حقیقت «آه و نالهٔ» حافظ را بهانه‌ای قرار می‌دهد برای این‌که بگوید نتوانسته بخوابد، پس اگر در خواب هم خیال دوست را ندیده امری کاملاً طبیعی است چون خواب و قرار و آرامی در کار نبوده است. وانگهی، اگر این آه و ناله حاکی از نومیدی از دیدار نباشد پس چیست؟

شاید بتوان یک معنی ایهامی هم برای بیت تصوّر کرد، و آن این‌که: سر و صدای ناله و ندبهٔ حافظ به من مجال نمی‌دهد تا در عالم خواب و خیال هم به دوست بنگرم. البته به فرض هم که چنین معنایی در کار باشد چیزی بجز وسیله‌ای تزئینی نیست و اصالتی هم ندارد. شعر جدّی‌تر از آن است که به چنین بازیهایی راه دهد.

* * *

دیدیم که از آن دست اشعار اوست که یأس از لقا و دیدار یار در این جهان از سراپای اثر برمی‌آید. از همین روی من آن را جزءِ غزلهایی قرار می‌دهم که روح نومیدی یا بدبینی نسبت به امکان وصال و وحدت عرفانی، کلّ فضای شعر را زیر تأثیر خود قرار داده است. این نگارنده، همچنان‌که در پیشگفتار ذکر کرده، همواره کوشیده است تا حافظ را چنان‌که به زعم او هست، و فارغ از برخی خواست‌اندیشی‌ها و آرمانی‌سازی‌ها (مثلاً در مورد حاضر این‌که: او همواره امیدوار و خوشبین و... است) بنگرد و در این خصوص با او شعر به شعر حرکت و آنچه را از امید و نومیدی، خوشبینی و بدبینی و هرگونه دوقطبی‌های دیگر دید ثبت کند.

سراسر غزل در یک محور کاملاً متّفق است: «درین پرده راه نیست»، به‌ویژه که ردیف منفی شعر، سهمی مهم در قوام بخشیدن به محتوای مذکور دارد. همچنین تصویر موجود در بیت ۵ (پرگار و نقطه) نه به قصد تزیین و زیبایی‌سازی بلکه تجسّمی از وضع شاعر است که، به رغم گشت و گردش و پویش همیشگی، راهی به ژرفنای رازها ندارد. بیت ۶ هم در همین رابطه قابل تأمل است. می‌گوید: می‌دانم که شیرینی وصال چنین یاری با طیّ تلخیها و دشواریهای راه، سرانجام حاصل خواهد شد، ولی منم و عمری کوتاه یا باری محدود، و می‌ترسم «کار جهان» بر من سر آید «ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی». به‌راستی چه‌قدر ساده و صمیمانه مطرح کرده این ایدهٔ آشنا را که: صبر درست، ولی تا به کی؟

۱ رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد، مصرفش گل است و نبید

۲ صفیر مرغ برآمد، بَط شراب کجاست؟
فغان فُتاد به بلبل، نقاب گل که کشید؟

۳ ز روی ساقی مهوش گلی بچین امروز
که گِرد عارض بستانْ خط بنفشه دمید

۴ چنان کرشمهٔ ساقی دلم ز دست ببرد
که با کسی دگرم نیست برگِ گفت و شنید

۵ من این مرقّعِ رنگین چو گل، بخواهم سوخت
که پیر باده‌فروشش به جرعه‌ای نخرید

۶ عجایب ره عشق، ای رفیق، بسیار است
ز پیش آهوی این دشت، شیر نر بدوید

۷ به کوی عشق منه بی‌دلیل راه، قدم
که گم شد آن‌که درین ره به رهبری نرسید

۸ مکن ز غصّه شکایت، که در طریق طلب
به راحتی نرسید آن‌که زحمتی نکشید

۹ ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
هر آن‌که سیب زَنَخدان شاهدی نگَزید؟

۱۰ خدای را، مددی، ای دلیلِ راهِ حرم
که نیست بادیهٔ عشق را کَرانه پدید

۱۱ گلی نچید ز بستان آرزو حافظ
مگر نسیم مروّت درین هوا نوزید؟

۱۲ شراب نوش کن و جام زر به حافظ ده
که پادشه به کرم جرم صوفیان بخشید

۱. وظیفه: مقرّری، مستمری، پرداخت مرتب، چه به هنگام اشتغال و چه تقاعد. (نک. ح ۳۴/۸.)

نبید: (=نبیذ) جوهری: النَّبیذ واحد الأَنْبِذَة، می‌گویند: نَبَذْتُ نبیذاً یعنی آن را گرفتم. (صحاح) ابن‌درید «نبیذ» را به معنی انداخته می‌داند، زیرا خرما را در جَرّ (= ظرف سفالین با شکم بزرگ و دهانهٔ فراخ) و جز آن می‌اندازند. بدین‌سان ظاهراً آن را شراب خرما می‌داند. (جمهرة) ابن‌منظور از قول لحیانی می‌گوید: نَبْذ خرمایی است که از آن نبیذ می‌گیرند. ابن‌منظور هم «نبیذ» را به معنی انداخته می‌گیرد و وجه تسمیهٔ آن را چنین می‌گوید که خرما یا کشمش را در ظرف انداخته آن را رها می‌کنند تا سکرآور شود. به شراب انگور نیز گفته‌اند. (لسان‌العرب) این در حالی است که استاد معین در حاشیهٔ «نبید» (بدون نقطهٔ آخر) در برهان، که آن را در متن شراب خرما گفته، نوشته‌اند: از ریشهٔ پارسی باستان nipīta (=مشروب) قس پارسی باستان، ریشهٔ pītá و غیره. (البته این نگارنده در منابع مربوط به معرّبات، چیزی از این که این واژه از اصلی جز تازی باشد نیافت.) و اما نبیذ یا نبید در کهن‌ترین آثار موجود دری به بعد به کار رفته، از جمله در این حُرارهٔ منسوب به یزید بن مفرّغ: آب است و نبیذ است / عصارات زبیب است / سمیّه روسبیذ است (صفا، تاریخ ادبیات ۱،۱۴۸) رودکی:

خوش آن نبید غارچی با دوستان یکدله
گیتی به آرام اندرون، مجلس به بانگ و ولوله
(آثار منظوم ۵۴۰)

۲. بَطّ: نوعی از مرغ آبی، واحد آن: بَطَّة، که تاء نه برای تأنیث بلکه برای یک فرد از جنس است، و بطّة برای مذکر و مؤنث، هردو، به کار می‌رود. (صحاح) در اینجا نوعی صراحی که به شکل مرغابی می‌ساختند، بدین گونه که شراب را از حفرهٔ روی گُرده داخل می‌کردند و از گلوی آن به پیمانه یا قدح می‌ریختند. مضامین بسیار با آن ساخته‌اند که اغلب با ایهام یا جناس به هردو معنی مرغابی و صراحی همراه‌اند؛ سعدی:

مـیِ لاله‌گون از بطِ سرنگون　　روان همچنان کز بطِ کشته خون
(بوستان ۱۲۲)

نیز این رباعیِ گویا، از عرفی شیرازی (گرچه متأخّر):

ساقی زرِ خم کرد به گنجینهٔ بط　　بنمود جمال مَی ز آیینهٔ بط
بط سینه به دریا نهد، اما ساقی　　دریا نهد از شراب در سینهٔ بط
(کلیات ۴۳۶)

بانگ مرغ که برمی‌خاسته شاعران به یاد مرغ صراحی می‌افتاده‌اند؛ خواجو:

چو دستان برکشد مرغ صراحی　　　برآید نوحهٔ مرغ از نواحی
قدح دردِه، که چشم مست خوبان　　　قَد اِتّضحت لَنا ایّ اتّضاحِ
(دیوان ۴۹۲)

هم او، در سماع کردن با بانگ مرغ صراحی:

بود از خروش مرغ صراحی سماع من　　　وز سوز سینه هر نفسم جز فغان نبود
(همان ۶۹۱)

بیت حافظ مجموعه‌ای را از مظاهر جمال در بر دارد: پرنده، آوای خوش او، باده، بلبل و گل سرخ. فغان سر دادن بلبل، هم از شوق شکفتگی گل می‌تواند باشد، و هم غریو غیرت او از این‌که جمال محبوب او در معرض نگاه اغیار قرار گرفته است. و اما این سؤال که چه کسی نقاب از رخ گل کشیده، ظاهراً تجاهل‌العارف است، چون مطابق سنت شعر، و از جمله چند بیت خود حافظ، این صباست که با شکوفاندن گل سرخ (که گاه از آن به دریدن پردهٔ گل و گاه به نقاب برداشتن از چهرهٔ او تعبیر شده) چنین می‌کند، مثلاً:... صبا را گو که بردارد زمانی برقع از رویت (۹۴/۴) و: نقاب گل کشید و زلف سنبل... ۱۲۶/۲ (که فاعل آن صباست؛ نک. شرح بیت.)

بیت از نظر هنری دارای ارزشهایی چند است، از جمله: همزمانی صفیر مرغ با طلب شراب از مرغ صراحی، و برخاستن بانگ بلبل با آشکار شدن چهرهٔ گل؛ نیز این‌که هر دو لخت با یک پرسش پایان می‌پذیرد، ضمن این‌که هر دو پرسش دارای تقارن و هماهنگ و هموزن با یکدیگرند.

۳. بوستان را به گونه‌ها یا رخسار زیبارویی مانند کرده که قسمت بنفشه‌زار آن نسبت به کلّ بوستان شبیه به خط سبزی است که گِرداگرد لب و گونهٔ یار کشیده شده باشد. ممکن است در این تشبیه، قرابت رنگ بنفشه به خطی که سبزی می‌زند و یا مایل به کبودی است لحاظ شده باشد و یا شباهت روییدن خط بر رخسار به شکل گلبرگهای بنفشه محل اعتبار بوده باشد. گل چیدن از روی یار را می‌توان تعبیر به بوسه گرفتن کرد، اما به گمان من معنای ارجحْ نظربازی کردن و حظ بردن از جمال است، یعنی همان که خود شاعر «گل چیدن از رخ یار به دست مردم چشم» (۳۸۵/۶) گفته است. بنا بر این، می‌گوید: اکنون که جهان طبیعت به رخساری زیبا مانند شده، برای حظ بردن از زیبایی یار «وقتِ وقت است» یا به بیان دیگر او: ز خط یار بیاموز مهر با رخ خوب... (۳۸۵/۵)

۴. برگ: از معانی فراوان آن، دو مقولهٔ معنایی با این مورد تناسب دارد: الف. قصد و

عزم، عزیمت، التفات، نیت؛ ب. توجه، سر، پروا، هوی، میل، آرزو، رغبت، حال و دماغ (دهخدا، که بیت حافظ را هم جزو شواهد معنی اخیر آورده است.) من معنای دل و دماغ و حال و حوصله را برای اینجا مناسبترین می‌دانم. در متون هم زیاد آمده است؛ سنایی:

کردمی اختیار خود را مرگ　　　این حیاتم دگر نبودی برگ

(نقل از دهخدا)

هم او:

پسرا، خیز و جام باده بیار　　　که مرا برگ پارسایی نیست

(دیوان ۹۸)

عراقی:

سر و برگ گل ندارم، ز چه رو روم به گلشن؟

که شنیده‌ام ز گلها همه بوی بی‌وفایی

خود خواجه:

چو در گلزار اقبالش خرامانم بحمدالّله

نه میل لاله و نسرین، نه برگ نسترن دارم

۵. مرقّع سوختن: نک. «خرقه سوختن» در: ح ۲۰۵/۸.

دربارهٔ این بیت هم بحثهایی کرده‌اند. در خوانش آن هم اختلاف هست. برخی آن را چنین خوانده‌اند: من این مرقِّع رنگین، چو گُل بخواهم سوخت، و بدین‌سان «سوختن» را برای «گل» اعتبار کرده‌اند، مثلاً اسلامی ندوشن. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۵ ح.) پیداست وقتی آن را چنین بخوانند باید در پی اثبات چیزی چون سوزاندن گل به اصطلاح دنبال نخود سیاه بروند، و از جمله چون زنده‌یاد انجوی قایل شوند به این‌که: گل در دو مورد می‌سوزد، یکی هنگام گلابگیری اگر حرارت زیاد شود. «این مورد را هروی در ارشادالزراعة متذکر شده است.» مورد دوم، در قمصر کاشان باقیماندهٔ گلهای گلابگیری شده را، که «بن گل» می‌گویند، فشرده، خشک کرده، در قالب خشت‌زنی می‌ریزند و به مصرف سوخت می‌رسانند. (مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۰، ۹۸) ملاحظه می‌کنید که این مستندات با چه سعی بلیغ یا تکلفی فراهم شده، و ظاهراً هم از خود نپرسیده‌اند که آیا آن مورد اول را اساساً می‌توان «سوختن گل» به معنی دقیق و معهود آن نامید؟ و آیا در مورد دوم، آنچه سوزانده می‌شود اصلاً

چیزی به نام گل است یا مشتی قاذورات و تفاله‌های خشکیده؟ خوانش دیگر (که این نگارنده می‌پسندد) این است: من این مرقّعِ رنگین چو گل، بخواهم سوخت... که در این خوانش «سوختن» به «مرقع» بازمی‌گردد، و دقیقتر: «سوختن» استخدام به دو معنی شده است: به معنی حقیقی برای مرقع، و به معنی مجازی (= جوش و آتشگونی) برای گل. نیز شاید جانبداران خوانش نخست به یک نکتهٔ مهم و مورد تأکید بلاغیون از قدیم تاکنون التفات نکرده باشند که: در تشبیه فقط اعتباری یا اعتبارهای خاصّی در مشبّهٌبه مورد نظر است، و نه همهٔ اعتبارات یا اعتبارهای دون آن. در اینجا هم تشبیه مرقع به گل فقط از باب گُل‌گُل سرخی بادهٔ ریخته بر آن است، و نه به این اعتبار که گل را هم می‌سوزانند. خلط اعتبارها در تشبیه، ممکن است خطاهایی از همین دست پدید آورد. حال برای روشنتر شدن موضوع، مثالهایی از خود خواجه می‌آورم تا معلوم شود در آنها کدام اعتبار را باید لحاظ کرد و کدام را نه (هرچند بدیهی بنماید):

به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا
فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد

در اینجا صبا تنها از جهت بوی خوش یار که صبا حامل آن است و همچنین بیماری خود صبا مورد تشبیه قرار گرفته، نه از این جهت که مثلاً صبا هم فدای عارض و چشم کسی می‌شود؛ یا:

چو پیراهن شوم آسوده‌خاطر گرش همچون قبا گیرم در آغوش

پیداست پیراهن فقط به اعتبار این‌که به تن یار می‌چسبد آسوده‌خاطر است، و نه این‌که خود پیراهن چنین صفتی داشته باشد.

و اما معنای مجازی مذکور برای «سوختن» یا «آتش گرفتن» گل سرخ در اشعار بسیار آمده، مثلاً سلمان:

بدید روی ترا گل، فتاد در آتش شنید بوی تو، در دم ز شرم گشت گلاب
(دیوان ۱۹)

خود حافظ:

از بس که دست می‌گزم و آه می‌کشم آتش زدم چو گل به تن لخت لخت خویش

که همان سرخی آتش‌مانند گل سرخ در اوج شکفتگی مراد است، چنان‌که خود شاعر آن را به «جوش آمدن» تعبیر می‌کند:

گل به جوش آمد و از مَی نزدیمش آبی
لاجرم زاتش حرمان و هوس می جوشیم

همچنین بدیهی است که گل، چونان مظهر لطافت، درست مثل هر چیز لطیف دیگر، نه تنها هیچ‌گونه سنخیتی با آتش خشن و سوزنده ندارد بلکه به قول عرفی (شاعر خوش‌فکر شیرازی) باید سخت گریزان از آن باشد:

ای گل، ز منِ سوخته‌خرمن بگریز / چشم چمنی، ز دود گلخن بگریز
من آتشم آتش، تو گلی گل، زنهار / یکرنگی من ببین و از من بگریز
(کلیات ۴۳۶)

سرانجام، اگر می‌بینیم که گل این همه همراه با آتش، سوختن، جوشیدن و نظایر اینها می‌آید ناشی از همانندی رنگ و حالت گل با آتش، و فراوانی تعابیری چون آتش گل، گل آتش، گل کردن آتش (مثل: یعنی بیا، که آتش موسی نمود گل... ۴۷۷/۲) است و عادت زبانی که از این رهگذر پدید آمده است.

افتادن لکّه و نشانِ باده بر روی خرقه و رنگین شدن آن، بارها در سخن خواجه آمده است، چون:

خود گرفتم کَاَفکنم سجّاده چون سوسن به دوش
همچو گُل بر خرقه رنگ می مسلمانی بود؟

در باب معنی بیت متن، آنچه باقی می‌ماند این است: چرا پیر، با آن‌که خود باده‌فروش است، خرقهٔ رنگین آلوده به باده را به هیچ می‌گیرد (یا: نمی‌گیرد)؟ پاسخ در ریاکاری صاحب خرقه است، یعنی چیزی که پیر باده‌فروش (چه پیر ترسایان و چه پیر مغان) به شهادت سنت غزل پارسی هرگز برنتافته است. دارندهٔ خرقهٔ می‌آلود نه مسلمان مسلمان است و نه گبر گبر؛ خرقه به نشان زهد به بر می‌کند، لیکن مرتکب فسق پنهان نیز می‌شود، که گُل گُل می بر این خرقه حاکی از آن است؛ ضمن این‌که این دلق رنگین را نباید با آن خرقه، سجاده و دستار می‌آلود که اعتبار آمیزش و آشتی زهد و عشق در آن لحاظ می‌شود یکی انگاشت، زیرا اینجا همان معنی اراده شده که مثلاً در «دلق آلودهٔ صوفی» آمده است. (نک. ۴۷۶/۲.) قدما مثلی داشتند که در این باره مصداق دارد (از زبان سنایی):

به مارماهی مانی، نه این تمام و نه آن
منافقی چه کنی؟ مار باش یا ماهی
(دیوان ۷۱۱)

در این تعریض حافظ به صوفی نیز این نکته مندرج است که اگر صوفی با چنین مرقّعی دعوی زهد هم می‌کند، اهل خرابات اساساً هیچ‌گونه زاهدنمایی و لاف صلاحی را بها نمی‌نهند، تا چه رسد به چنین کرداری. ناصر بخاری در همین معنی:

نخریدند به یک جرعهٔ می از صوفی در خرابات مغان زهد که بفروخته بود؟

(دیوان ۲۷۹)

۶. مولانا هم چنین توصیفی از عوالم عشق دارد:

یکی آهوی جان‌پرور برآمد از بیابانی

که شیر نر ز بیم او زند بر ریگ سوزان دُم

(کلیات ۳،۲۰۸)

آیا حافظ بیت مولانا را با جزئی تغییری در مضمون بازگو نکرده است؟ هم از حافظ:

شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود آه ازین راه که در وی خطری نیست که نیست

۷. دلیل راه عشق: نک. ح ۱۶۶/۷ (که عین لخت نخست نیز در آن تکرار شده است.) بیت حاضر صریحترین سخن اوست در باب ضرورت پیر و پیشوای راه سلوک.

۸. بیت به نام حافظ در امثال ثبت است. (امثال و حکم ۱، ۴۱۰) نظایر این مَثَل آن‌قدر زیاد است که علامهٔ فقید چندین صفحه را به نقل آنها از منابع مختلف اختصاص داده است. (نک. همان ۱۱۴ـ۱۲۱.)

۹. اصل اندیشهٔ بیت برخاسته از اختلاف زاهد و عارف در باب جمال و برخورداری از آن است، و این‌که زُهّاد اغلب نگریستن به جمال و التذاذ از آن را به جهان پس از مرگ و زیباییها و نعمتهای موصوف بهشت وامی‌گذارند، اما در نگاه عارفانه، چنان‌که می‌دانیم، مجاز هم پل حقیقت است و به تعویق انداختن لذت جمال وجهی ندارد. جهانْ جمیل از جمال جانان است و تحسین زیبایی و تنعّم یافتن از آن یعنی تجلیل خلقت حق، چنان‌که فرمود:

من آدم بهشتی‌ام، اما درین سفر حالی اسیر عشق جوانان مهوشم

پایهٔ حیات آنجهانی، تجارب محسوس اینجهانی است؛ آن‌که در این عالمْ اهل عوالم ذوق و عشق نیست در آن عالم چه خواهد ساخت؟

۱۰. شباهتی به سخن نجم رازی دارد: «مفتون و مغرور و ممکور این راه، کسی است که پندارد بادیهٔ بی‌پایان کعبهٔ وصال به سیر قدم بشری، بی‌دلیل و بدرقه، قطع توان کرد.» (مرصاد ۲۲۷) حافظ، با آن‌که اعتقادی به هیچ‌یک از شیوخ عصر از خود

نشان نداده، هرگز ضرورت استهداء و استمداد از دلیل و رهنمای صالح را هم در راه سلوک نفی نکرده است، خواه رهبر و رهنما به صورت موجودی بشری و متعیّن، و خواه رهنمایانی از مقولهٔ قلبی و درونی (همچون خضر و پیر مغان) و یا هادی و دلیل در مفهوم عام آن، مثل کوکب هدایت، طایر قدس، مرغ سلیمان و...

۱۱. لخت دوم اندکی مایهٔ طنز و طیبت دارد در بی‌مروّتی روزگار.

۱۲. نمی‌دانم اصل قضیه چیست و «جرم صوفیان» کدام. همین قدر برمی‌آید که اتفاقی دلخواه از نظر شاعر افتاده است. همچنین شاعر (چنان‌که در جای خود آمده) گاه به ندرت خود را «صوفی» خوانده یا از شمار صوفیان قلمداد کرده است. در اینجا هم ممکن است «صوفیان» از موارد استعمال جمع به معنی مفرد (خود شاعر) باشد. خواندن خواجه خویشتن را به لفظ «صوفی» نیز مقوله‌ای است متفاوت با تلقی غالباً منفی او از این طایفه؛ خواه به دلیل برخی علایق مسلم او به نفس تصوف و عرفان بوده باشد و خواه این‌که «صوفی» هم در بسیاری موارد از شمار خطابهای عام مثل «درویش» بوده است. و اما جام زر معمولاً به شاه متعلق است و باید از او خواسته شود، در حالی که ظاهر بیت گویای کسی جز پادشاه است، هرچند این ممکن است فقط صورت ظاهر سخن بوده و درخواست در حقیقت از شخص شاه، منتها به شکل غیرمستقیم، باشد همچنان‌که در این بیت، خود شاه مراد است و ساقی بهانه:

ساقی، چو شاه نوش کند بادهٔ صبوح   گو: جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش

(نیز دربارهٔ بیت بنگرید به سخن پایانی، فراز آخر.)

* * *

از غزلهایی است که تفاوت میان چاپها در کمیت و تعداد ابیات هست. ظاهراً بیشترین تعداد در طبع سایه (۱۳ بیت) و کمترین در قزوینی (۸ بیت) است. خانلری ۱۲ و انجوی، عیوضی و نیساری (دفتر دگرسانیها) هرکدام ۱۱ بیت دارند. در قزوینی بیت آخر (حاوی تخلص) این است:

بهار می‌گذرد، دادگسترا، دریاب   که رفت موسم و حافظ هنوز مَی نچشید

خانلری این بیت را ندارد، ولی سایه و برخی دیگر آن را آورده‌اند. نیساری هم، مطابق روش غالب خود، هرچه بیت مدحی است را اضافه بر متن می‌خواند. پس دو بیت «بهار می‌گذرد...» و «شراب نوش کن...» را اضافه دانسته و برای تعیین تخلص شعر، ظاهراً گشتی در ابیات زده و چون از میان بیتهای حاوی نام «حافظ» بیت «گلی

نچید ز بستان...» را خالی از مدح یافته همان را بیت آخر قرار داده است. نام حافظ هم، برحسب بود یا نبود بیتهای حاوی آن در هر چاپ به تفاوت در سایه در ۳ بیت (بیش از همه) در خانلری ۲ بیت و در قزوینی، انجوی، عیوضی و نیساری در ۱ بیت آمده؛ ضمن این‌که در چاپهای اخیر، خود آن یک بیت هم با هم متفاوت است، بدین‌سان که مصححی که کراهت از مدح ضمن غزل نداشته، مثل قزوینی و انجوی، بیت مدحی را تخلص قرار داده و آن‌که میانه‌ای با مدح نداشته، مثل عیوضی و نیساری، تخلص فاقد مدح را برگزیده است. اینها فقط نمونه‌هایی معدود از اختلاف سلیقه‌ها بود.

و اما با وجود این تفاوتها، از آنجا که موارد اختلاف این طبعها فقط در قسمت مدح و تخلص (یعنی آخر شعر) است، می‌توان گفت که پیکرهٔ کلّی شعر (قطع نظر از مدح) در همهٔ نسخ از حیث تعداد و ترتیب ابیاتْ تقریباً همسان است. بنا بر این می‌توان این قسمت را با اطمینان کافی از جهت ساختار تجزیه و تحلیل کرد.

مطابقِ پیکرهٔ مذکور، ابتدا چند بیت مقدّمه‌مانند و تغزّل‌وار در وصف طبیعت بیرونی، باده و ساقی می‌آید. در این مقدمه، تمامی عناصر مهم جمال تمهید شده تا طبع خواننده را تحریک و تشحیذ و او را آمادهٔ ورود به قسمتی کند که به نظر می‌رسد در حکم قصد اصلی در قصیده است، یعنی عشق و سلوک عارفانه. در آخر شعر هم قسمت مدحی قرار گرفته، که از آن و تفاوت فاحش چاپها در آن سخن رفت. این قسمتهای غزل به زعم من است. ممکن است شما با من در این زمینه موافق نباشید، و مثلاً اصل قصد از شعر را نه عشق عارفانه بلکه همان مدح بدانید. من هم (چنان‌که لابد تا کنون دریافته‌اید) در امور ذوقی کمتر اهل جزم و جدل هستم و عجالتاً مخالفتی با شما ندارم. به هر حال، شما ظاهراً با برداشت خاص خودتان غزل را به دو قسمت بخش کرده‌اید: یکی وصف طبیعت + عشق، و دیگر مدح. البته مشکل این تقسیم‌بندی این است که اکثر قریب به اتفاق ابیات شعرْ حالت مقدمه یا تغزل و تشبیب پیدا می‌کند، در حالی که مقصود اصلی (مدح) حدّاکثر دو تا سه بیت را در بر می‌گیرد.

در هر حال، شعر از نظر الگوهای عمدهٔ ساختاری در غزلهای حافظ، که از آنها سخن گفته‌ام، به طور کلّی شبیه الگوی ۳ است. (نک. ج ۱، ۴۸۱-۴۸۳) که در آن ابتدا ابیاتی با حالت تغزل و تشبیب قصاید می‌آید و آنگاه وارد قسمت اصلی می‌شود. نمونهٔ گویای آن هم غزل ۳ است: اگر آن ترک شیرازی...، که نخست سه بیت در حکم تغزل می‌آید و سپس وارد حکمت و عرفان می‌شود. غزل حاضر هم به نظر من به طور

کلّی (یعنی قطع نظر از پایان مدحی آن، که دیدیم کاملاً مورد اختلاف، از صفر تا نهایت ۳ بیت، است) از همان الگوی ساختاری پیروی می‌کند.

روح کلّی و غالب بر غزل، شادی و سرخوشی است. اگر بیت ۸ را، که از رسیدن به راحت پس از طیّ زحمت حرف می‌زند، اشاره‌ای واقعی به وضعیت کنونی شاعر (و نه صرفاً مضمونی به اقتضای شعر و قافیه) بگیریم، معنای مژده‌بخشیِ آغاز شعر قدری روشنتر می‌شود. آنگاه بیت مدح‌آمیز آخر (طبق خانلری) یعنی بخشیده شدن «جرم صوفیان»، برخلاف تلقی آنان که بیت را زاید دانسته‌اند، نه تنها زاید نخواهد بود بلکه تا حدّ زیادی توجیه کنندهٔ روح شاد شعر می‌تواند بود. شاید هم بتوان احتمال داد که شعر از شمار رشته شعرهایی باشد که حکایت از بخشودگی شاعر از سوی شاه شجاع، پس از ماجرای معروف فیمابین دارند، چنان‌که در توضیح این بیتْ احتمال دادم که «صوفیان» به معنی مفرد (خود شاعر) باشد.

دیگر این‌که به نظر می‌رسد شعر حاوی دو درخواست شاعر از پادشاه باشد، که همین درخواستها، مطلع و مقطع را به نحوی به هم گره زده است، و البته دو قسمت از هر شعر که بیشترین توجه را برمی‌انگیزد همین اول و آخر است. مطلع در طلب وظیفه (با حسن طلب) است، و مقطع هم چیزی قریب به همان (طلب جام زری که البته می‌تواند اوضاع معیشتی شاعر را تا مدتی روبه‌راه کند.) و اما جای این پرسش (که می‌تواند مرتبط با همان قضایای اختلاف با شاه و غربت شاعر باشد) وجود دارد که: آیا این «وظیفه» پیشتر قطع نشده بوده که شاعر با «اگر و مگر» از رسیدن آن حرف می‌زند؟

سرانجام، سؤالی هم از کسانی دارم که گرایش به حذف ابیات مدحی دارند (آن هم از اشعار شاعری با حدود یکصد غزل مدحی، حالا سوابق ممتدِ شاعران قبلی در شعرهایی از این دست به کنار): مگر تقاضای «وظیفه» در آغاز غزل، به‌ویژه اگر احتمال دهیم که مدتی به هر دلیلی قطع شده باشد، مطابق هنجارهای آن زمان جز از شخص پادشاه صورت می‌گرفته؟ اگر این را قبول دارید، مگر در شعری که با چنین تقاضایی شروع شده وجود ابیاتی مدحی در آخر شعر چیز دور از ذهنی است؟ پس چرا و با کدامین توجیه، حکم به حذف چنین ابیاتی از آخر شعر کرده‌اید؟ این کار نه حاکی از شناخت شاعر و شعر اوست، و نه نشانی از روشمندی در کار تصحیح و نقد متن (textual criticism) دارد.

۱ ابر آذاری برآمد، باد نوروزی وزید
وجه می می‌خواهم و مطرب، که می‌گوید «رسید»؟
۲ شاهدان در جلوه و من شرمسار کیسه‌ام
بار عشق و مفلسی صعب است و می‌باید کشید
۳ قحط جود است، آبروی خود نمی‌باید فروخت
باده و گل از بهای خرقه می‌باید خرید
۴ گوییا خواهد گشود از دولتم کاری، که دوش
من همی کردم دعا و صبح صادق می‌دمید
۵ با لبی و صد هزاران خنده آمد گل به باغ
از کریمی گوییا در گوشه‌ای بویی شنید
۶ دامنی گر چاک شد در عالم رندی، چه باک؟
جامه‌ای در نیکنامی نیز می‌باید درید
۷ این لطافت کز لب لعل تو من گفتم، که گفت؟
وان تطاول کز سر زلف تو من دیدم، که دید؟
۸ تیر عاشق‌کش، ندانم بر دل حافظ که زد
این قَدَر دانم که از شعر ترش خون می‌چکید
۹ عدل سلطان گر نپرسد حال مظلومان عشق
گوشه‌گیران را ز آسایش طمع باید برید

۱. آذار: (= آزار، چون واژه‌ای دخیل است کتابت آن به هر دو صورت جایز است) نام ماه سوم در تقویم شمسی ممالک عربی، که بعد از شُباط و قبل از نیسان و دارای ۳۱ روز و مطابق ماه مارس فرنگی است. (مصاحب) بابِلی: اَدّارو، تقریباً برابر با مارس (تقی‌زاده، گاه‌شماری در ایران قدیم ۱۱۳) آذار یا آدار: ششمین از ماههای سریانی که عرب آنها را «شهورالرّوم» نامد. دائرةالمعارف اسلام (معین، حاشیهٔ برهان) منوچهری، با احتمال تأثّر حافظ از او:

ابر آزاری برآمد از کنار کوهسار — باد فروردین بجنبید از میان مرغزار
(دیوان ۲۷)

سعدی:

شک نیست که بوستان بخندد   هرگه که بگرید ابر آزار
(غ ۲۹۸)

رسید: خانلری آن را برگرفته از رسمی مربوط به پیشوایان دین و عرفان دانسته و این‌که در مجالس آنان اگر مستمع حاجتمندی بود که پیش از آن حاجت خود را به شیخ اظهار کرده بود شیخ در پایان مجلسْ حاجت او را بر مریدان عرضه می‌کرد. یکی از مجلسیان، که توان برآوردن حاجت او را داشت، به آوازْ کلمه‌ای حاکی از قبول اظهار می‌داشت مثل: ببود (= انجام گرفت، شد) و رسید. آنگاه مثالی از التصفیه فی احوال المتصوّفه، مقدّمهٔ مصحح، ص ۱۴ از طریق راوندی نقل می‌کند: «عبّادی گفت: امیر عمادی هر آرزو که دارد بخواهد. عمادی ملازم قاضی را با خود داشت، گفت: به هزار دینار سرخ محبوسم و موکل [خانلری: موکلم] این است. وجوه قرض می‌باید. عبادی سر فرو برد، یکی از مریدان گفت: ببود [...] مریدی دیگر گفت: هزار دیگر ببود و عمادی بیاسود.» (راحة‌الصدور ۲۰۹؛ دیوان ۱۲۱۸،۲) اما امین‌پاشا اجلالی آن را از رسوم عوام در محافل عمومی مثل میخانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها می‌داند، به این معنی که اگر کسی می‌خواست وجه می یا چای را به جای کسی بپردازد با گفتن «رسید» به میخانه‌چی یا قهوه‌چی آن را تعهّد می‌کرد. این رسم هنوز در قهوه‌خانه‌ها و چلوکبابی‌ها رایج است. (در نامه‌ای در: نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، ص ۸۵.)

۲. شاهدان: در اینجا زیبایانی‌اند از جنسِ (به قول خودش) «شاهد بازاری»، شاهدی «که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود».

صعب: در نخستین روزگار سخن دری، فراوان به جای «سخت» به کار می‌رفته است؛ شهید بلخی:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی
که هرگز از تو نگردم، نه بشنوم پندی
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۳۹۲،۱)

عنصری:

صعب چون بیم و تلخ چون غم جفت   تیره چون گور و شنگ چون دل زفت
(دهخدا)

«دشمنانی‌اند که از ایشان صعب‌تر و قوی‌تر نتوان بود.» (تاریخ بیهقی ۱۲۳) «چند بار دیدم که برنشست، روزهای سخت، صعب سرد.» (همان ۱۵۰)

یادآورِ «عاشقی با بلاست، خاصه به هنگام مفلسی.» (قابوسنامه ۸۰)

۳. اینجا هم مثل موارد بسیار (که نشان داده شده) جِدّ و طنز را به هم کرده است: جِد، بیان مناعت طبع است، و طنز متوجه خرقه و صوفی. وقتی آدم بخشنده حکم سیمرغ و کیمیا یافته است چه سودی دارد ذُلّ سؤالِ بی‌اجابت بر خود هموار کردن؟ حال به جای این‌که آبروی گرانبهای خود را بفروشم، خرقهٔ بی‌آبرو و ارزشم را از سر باز می‌کنم. خرقهٔ زهد یا دعوی و ریا فروخته بهتر. البته معاملهٔ بدی هم نیست خرقهٔ بی‌بها را دادن و در برابرش گل و بادهٔ ارزشمند به کف آوردن. بعید هم نیست که خرقه با این کار عاقبت‌به‌خیر شود.

۴. سلمان، با احتمال تأثّر خواجه از او:

هر صبح می‌فرستد، سلمان دعای جانت   بر من دعای جانت، بر صبحدم دمیدن

(دیوان ۲۶۱)

دمیدن: ایهامی دارد که در بیت سلمان هم هست: الف. طلوع کردن؛ ب. دعا را مطابق معمول به اطراف فُوت کردن.

می‌خواهد بگوید: نفَس من صدق است و همتم مجاب.

۵. به این معنی نیست که بوی احسان را از یک آدم کریم شنیده، چون اگر کریمی وجود داشته باشد طبعاً احسان از او پدید می‌آید، بلکه می‌گوید گُلْ بویی از وجود و ظهور یک آدم کریم (برخلاف هنجار روزگار، که ظهور چنین کسی را از عجایب جلوه می‌دهد) شنیده است.

۶. جامه‌ای در نیکنامی دریدن: حافظ به نظر می‌رسد مضمون را از سنّت و از مَثَلی سایر گرفته، اما برداشتی ویژه (چنان‌که خواهیم دید) از آن کرده است. احتمال می‌دهم اصل معنیِ مَثَل، چیزی در این مایه‌ها باشد: اگر، مطابق رسم روزگار، همیشه به دنبال عیش و راحت و شادی و آسانگذرانی و یا سرمستی دنیوی هستی، دست‌کم یک بار هم مثل مردان مرد به یادگار نهادن نام بیندیش. به هر حال، اصل مَثَل، مطابق معمول دارای جنبهٔ اخلاقی است، چنان‌که شواهد قدیمتر حکایت دارند؛ مثلاً نظامی:

چو دوزی صد قبا در شادکامی   بِدَر پیراهنی در نیکنامی

(خسرو و شیرین ۲۸۹)

صورتی متفاوت از این مَثَل را نیز دارد:

چو می‌خواهی، ای مرد نیکی‌پسند   که نامی برآری به گیتی بلند

یکی جامه در نیکنامی بپوش   به نیکی دگر جامه‌ها می‌فروش

(شرفنامه ۳۱۵)

در اینجا در برابر «دریدن پیراهن» در بیت قبلی، فعل «پوشیدن» آمده، و در مقابلِ «دوختنِ صد قبا» آمده: دگر جامه‌ها می‌فروش، اگرچه ظاهراً همان نتیجهٔ اخلاقی از آن گرفته شده است.

و امّا هاشم جاوید، اصل مَثَل را مرتبط با دریده شدن پیراهن حضرت یوسف در عین نیکنامی می‌داند، ضمن این‌که به گمانم تا کنون بیش از دیگران به موضوع پرداخته است. (نک. حافظ جاوید ۴۳ـ۴۶.) ایشان در اثبات مطلب، شاهدی از مثنوی جام جم اوحدی (تصحیح وحید دستگردی ۱۳۳) داده‌اند، که به خوبی گویای همین ارتباط است، چنان‌که شاید خاستگاه مَثَل همین ماجرا بوده باشد:

یوسف از راستی رسید به تخت راستی کن، که راست گردد بخت
گر بدی دامنش گرفت، چه باک؟ نرسد دست بد به دامن پاک
چون به نیکی درید پیرهنی شد مسخّر چو مصرش انجمنی
پاکدل را زیان به تن نرسد ور رسد، جز به پیرهن نرسد

بدین‌سان تا اینجا همه‌چیز حول این مثَل صرفاً اخلاقی است، اما احتمال می‌رود دیگر شاعران از آن برداشتی خاص خود کرده و محتوای آن را قدری تغییر داده باشند، بدین گونه که ظاهراً آن را با رندی و مقتضیات آن درآمیخته به صورت «دریدن پیراهن در رندی» یعنی در عوالم عشق، سرمستی و بی‌پروایی درآورده‌اند. به عبارت دیگر، این پیراهن، مطابق اشعار اینان، بر اثر جنون، شیدایی و مستی چاک زده می‌شود، و همین را عین نیکنامی می‌انگارند. به نظر می‌رسد همین دگرگونیِ محتوایی سبب شده تا برای شارحان و پژوهندگان حافظ تردیدهایی در معنی این مثل پدید آید. سلمان آن را به معنای دگرگون شده، یعنی در حال و هوای عشق و جنون و رندی آورده، و نه با صبغهٔ اخلاقی:

سلمان شنید نامت، زد دست در گریبان بل تا به نیکنامی پیراهنی دراند
(دیوان ۱۷۶)

به یاد نام تو خواهیم خرقه کردن چاک به نیکنامی پیراهنی درانیدن
(همان ۲۶۲)

بیت حافظ هم در همین مایه است، به‌ویژه که «عالم رندی» را هم ذکر کرده است. بیت دیگر او:

خواهم شدن به بستان، چون غنچه با دل تنگ
وانجا به نیکنامی، پیراهنی دریدن

و اما دربارهٔ بیت متن (که بیش از بیت اخیر حاوی عناصر مورد بحث و طبعاً مهمتر است) نظرهایی ابراز شده، از جمله خرّمشاهی، که در این باب با تردید و اجمال سخن گفته‌اند. ایشان بر آن‌اند که: چون جامه دریدن از رسوم صوفیان در سماع بوده، از نظر اهل شرع و محافظه کاران محترم نیست. (حافظ‌نامه ۲، ۱۰۸۷ـ۱۰۸۸) فخرالدین مزارعی رندی را به معنایی متضاد با نام نیک، یعنی مترادف بدنامی، آورده و به شرح سودی (ص ۱۳۶۸) استناد جسته است که می‌گوید: اگر بخشی از زندگی به رندی بگذرد و بخشی دیگر به نام نیک، غم مدار. مزارعی می‌افزاید: امروزه اصطلاح «پیراهن پاره کردن» به معنای در زمینهٔ موضوعی دقت صرف کردن و تجربه کردن به کار می‌رود. (مفهوم رندی در شعر حافظ ۱۴۲)

به گمانم آنچه مورد التفات ایشان (و برخی دیگر) قرار نگرفته این است که این بیت هم از شمار ابیات «دوضلعی» است، یعنی دارای ایهامی است از آن نوع که درباره‌اش گفته‌ام در کلّ بیت برقرار است، و در اینجا به آن دو معنای متفاوت بلکه متضاد می‌بخشد: الف. رندی در حکم بدنامی و دریده‌دامنی است (از دید زاهدان و معاندان رند). ب. رندی عیناً همان نیکنامی است (نیکنامی به حقیقت، و نه از دیدگاه زاهدانه و اخلاق متعارف). مزارعی از این دو معنی یا آمیزهٔ طنز و جِد، تنها یکی را لحاظ کرده، و مشکل ایشان همین جاست.

برآیند اجمالی بیت (قطع‌نظر از عناصر شکلی آن، از جمله همان ایهام) می‌تواند این باشد: همیشه نباید مبادی آداب یا تنزّه‌طلب و پیرو معیارهای متعارف اخلاقی بود و این معاملت را باید به اهل آن (از زُهّاد و محترمان یا به اصطلاح کُمَّلین قوم) واگذاشت. عالم عشق و رندی، دنیای بی‌پروایی و فرارفتن از مرزهای جزم و جمود است. نیکنامی و بدنامی هم در این عوالم با انگاره‌هایی از این دست سنجیده نمی‌شود.

سرانجام، گفتنی است که این مثل در مهمترین منبع امثال پارسی از علّامهٔ فقید، دهخدا، ضبط نشده. شواهدی هم که دیگران و این بنده از آن داده‌اند همینهاست، که گمان نمی‌رود برای اظهارنظر قطعی کافی باشد. استنباط من هم جز در حدود ظن و تقریب نیست. شاید روزی با کشف شواهد و قراین بیشتر بتوان با استواری بیشتر، به‌ویژه از حیث تحولی که احتمال دادم در صورت و معنای مَثَل پدید آمده باشد، سخن گفت.

۷. لطافت: قزوینی و نیساری: لطایف؛ به نظر نمی‌رسد هیچ‌یک رجحان آنچنانی

بر دیگری داشته باشد؛ ضمن این‌که ضبط خانلری بر اساس قدیمترین نسخه‌هاست.

۸. نصرالله پورجوادی در ضمن بحثی بیت را متأثر از داستان گلخن‌تاب عاشق در مثنوی «عشقنامه» (یا «ده فصل») از عراقی می‌داند. (نک. «تیر عاشق‌کش»، نشر دانش، س پانزدهم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۷۴، ص ۴ـ۱۱.)

* * *

غزل در مجموع یکی از طنزآمیزترین اشعار اوست، طنزی که تقریباً تمامی ابیات را در برگرفته است، ابیاتی شاد و شنگ، حتی آنجا که از خوردن یک تیر غیب و خون چکیدن از شعرش حرف می‌زند. می‌گوید: در آستانهٔ نوروز، تهیدست مانده و چیزی برایش نمانده تا خرج شاهدان بازار و برزن شیراز و گل و باده کند. این زبان غزل است، یعنی اگر هم برای معاش خود و خانواده لنگ مانده باشد نباید جز به این زبان بیان دارد. در بحثی از انواع طنز در حافظ، این شعر را چون نمونه‌ای از طنز شاد و سبکروحانهٔ او (در برابر طنزهای تلخ و سنگین وی) آوردم (ج ۱، ۶۲۵ـ ۶۲۷)، طنزی که با آن از خجالت توانگران بی‌خیال درمی‌آید تا بالاخره دست به کیسه شوند. لحن هم طلبکارانه است، نه عاجزانه، و چرا نباشد؟ مگر او کم کسی است که چنین بی‌چیز بماند و مگر گیر کردن کسی چون او در افلاس کم دردی است؟ از اول بانگ برمی‌دارد و جوانمرد می‌طلبد. می‌گوید دلبران جلوی چشمان حسرتزده‌اش به اصطلاح دفیله می‌روند و او خون می‌خورد و به روی مبارک نمی‌آورد و تن به قضا داده. همه‌چیز شعر به همین صورت سرراست، عینی و شیرفهم‌کنندهٔ هر مخاطب فارسی‌فهمی است. حتی وقتی از زیبایان پولکی حرف می‌زند و برای حشر و نشر با آنان واژهٔ «عشق» را می‌آورد، هر خوانندهٔ حتی ناآشنا می‌داند که مراد از آن عیش و عشرت است (البته شاید بجز مؤلفان اصطلاحنامه‌های تصوف و صاحبان شروح عرفانی، که تا چشمشان به لفظ «شاهد» و «عشق» می‌افتد، هنوز حتی یک دور شعر را نخوانده، اتوماتیک می‌پیچند به «شاهد ازلی» و «عشق به حضرت الوهی» و...) باری، شاعر از همان اول ترجیح می‌دهد داد و قال کند و بارانی از شماتت و تعریض و متلک را بر طرف حساب ببارد. از سه عنصر حتمی حیات شاعرانه یعنی شاهد و باده و گل، هیچ‌کدام به دست نیست. گل سرخ هم ظاهراً با خوش‌خیالی در باغ می‌خندد؛ لابد گمان می‌کند که بالاخره یک رادمردی پیدا شده است تا سیم گل را به کف دست شاعر بگذارد تا او بتواند گل را از خاک بردارد و به خانه ببرد تا این هدیهٔ بهشتی، بیخود و

بی‌استفاده نماند و نپژمرد و نریزد. محتمل است که مخاطب در کل شعرْ کسی بجز سلطانی که ذکر او در آخر رفته نباشد. اگر چنین باشد و طرف شاعرْ پادشاهی شعرفهم و خوش‌ذوق (مثل شاه شجاع) بوده باشد، به گمانم پیشتر از آن‌که به بیت مدحیِ آخر برسد با آن تیرهای پیاپیِ طعن و تعریض، حساب کار خود را کرده و راهی جز انجام خواست شاعر برایش نمانده باشد، اگرچه با بیت آخر هم کام جانش شیرین شده است. به هر حال، شعر هم قرار نیست لحنی تلخ و کدر داشته باشد. آن لخت «جامه‌ای در نیکنامی...» را هم ممکن است سلطان به ریش گرفته باشد. اشاره‌ای هم کردیم به احتمال تغییری که در چنین مثلی با محتوای اخلاقی صورت گرفته؛ وقتی پای خلق طنز در میان باشد می‌توان حتی یک مثل سایر را هم به تناسب مقصود خود بیش یا کم تغییر داد، و این همان کاری است که امثال عبید، حافظ، و از متأخرانْ پروین اعتصامی، بارها کرده‌اند.

۱ اگـر بـه بـادهٔ مشکـین کشـد دلم، شـاید
کـه بـوی خـیر ز زهـدِ ریـا نـمی‌آید

۲ جهانیان، همه، گـو: مـنع مـن کـنید از عشـق
مـن آن کـنم کـه خـداونـدگار فـرماید

۳ طمع ز فـیض کـرامت مـبُر، کـه خُـلق کـریم
گـنه بـبخشد و بـر عـاشقان بـبخشاید

۴ مـقیم حـلقهٔ ذکـر است دل بـدان امّـید
کـه حـلقه‌ای ز سـر زلف یـار بگشـاید

۵ ترا که حسن خداداده هست و حـجلهٔ بـخت
چـه حـاجت است کـه مشّـاطه‌ات بـیارایـد؟

۶ چمن خوش است و هوا دلکش است و می بی‌غش
کـنون بـجز دل خـوش هـیچ درنـمی‌باید

۷ جـمیله‌ایست عـروس جـهان، ولی هش دار
کـه ایـن مـخدَّره در عـقد کس نـمی‌آید

۸ به لابه گـفتمش: ای مـاهرخ، چـه بـاشد اگـر
بـه یک شکـر ز تـو دلخسـته‌ای بـیاساید؟

۹ به خنده گفت کـه: حـافظ، خـدای را، مـپسند
کـه بـوسهٔ تـو رخ مـاه را بـیالاید

۱. سعدی، در غزلی که بیت بعد متأثّر از آن می‌نماید:

فراق را دلی از سنگ سخت‌تر باید　　　مرا دلیست که با شوق برنمی‌آید
(غ ۲۷۹)

خواجه می‌گوید: اگر دل من میل به شراب مشکبو دارد سزاست، زیرا بوی خیر را نه از زهد ریایی بلکه از همان شراب می‌یابد. بدین‌سان در اینجا هم «خیر» را به ایهام در مَی دانسته است، یعنی نظیر همان ایهام معروف که در این بیت او هم هست: دی پیر مَی‌فروش، که ذکرش به خیر باد... (۹۴/۱). نظیر همین ایهام در «خیر» در این بیت او نیز دیده می‌شود:

خدای را، به می‌ام شست‌وشوی خرقه کنید
که من نمی‌شنوم بوی خیر ازین اوضاع

۲. سعدی، در غزل پیشگفته:

بکش چنان‌که توانی، که بنده را نرسد　　　خلاف آنچه خداوندگار فرماید

خداوندگار: ایهامی است میان معنی سرور و ارباب با خدا. بدین‌سان حافظ هم مثل سعدی نام معشوق اصلی را به ایهام در بیت گنجانده است.

۳. بخشاییدن: در درجهٔ نخست به معنی ترحّم کردن و دل سوزاندن است، اگرچه به معنی بخشیدن و عفو کردن هم می‌آید. هرجا که «بخشیدن» و «بخشاییدن» هردو با هم بیایند (مثل این بیت) «بخشاییدن» قطعاً و فقط به معنی ترحّم و رحم کردن خواهد بود، و در غیر این صورت مشمول تکرار؛ مثل این بیت نظامی:

از پی تست این همه امّید و بیم　　　هم تو ببخشای و ببخش، ای کریم
(مخزن ۱۱)

۴. ذکر: از مفاهیم بنیادی و کلیدی در دین و عرفان است، و در اهمیت آن همین بس که خداوند قرآن کریم را به لفظ «ذکر» نامیده است: اِنّا نحنُ نَزَّلْنا اَلذِّکرَ وَ اِنّا لَهُ لَحافظونَ (حجر ۹) واژهٔ «ذکر»، گذشته از قرآن، معانی دیگر نیز دارد، از جمله: (مصدر مجرّد) یاد کردن، بیان کردن؛ (اسم مصدر) ثناء، ستایش؛ (اسم) دعا، وِرد؛ جمع: اَذکار؛ (در تصوف) حلقهٔ ذکر = مجمع صوفیان، که در آنجا همه با هم ذکری را مداومت کنند. ذکر جَلیّ = ذکری که صوفیان به آواز بلند ادا کنند، مقابل ذکر خَفیّ = ذکری که صوفیان در دل گویند. ذکر قلب، آن باشد که خدا را به دل یاد کنند و فراموش نکنند تا به یاد کردن حاجت نبوَد. (از شرح تعرّف ۱۶۰؛ فرهنگ علوم عقلی سید جعفر سجادی) نام، آوازه، صیت؛ شرح حال، ترجمهٔ احوال؛ پند، موعظه (معین)

اَلا بِذکرِ اللهِ تَطْمَئِنُّ القُلوب (رعد ۲۸) ترجمهٔ منظوم آن از سنایی:

جان به یادش بپرورد هرکس　　　دل به نامش قرار گیرد و بس
(مثنویها ۷۲)

حدیث قدسی: اَنَا جَلیسُ مَنْ ذَکَرَنی. (حرّ عاملی، کلیات حدیث قدسی ۶۳۴) نیز: الّذینَ یَذْکُرونَنِی فَاَذْکُرْهُم. (همان‌جا) (آنان که مرا یاد کنند، به یادشان آرم.)

خواجه عبدالله انصاری: «فرق میان تفکّر و تذکّر آن است که تفکر، جُستن است و تذکر یافتن است. و تذکر سه چیز است: به گوش ترسْ ندای وعید شنیدن، و به چشم رجا با منادی به وعدهٔ دوست نگریستن، و به زبان نیازمندی، منّت را اجابت کردن

است.» (صد میدان ۳۴) شیخ اشراق، پس از نقل چند آیهٔ قرآنی در باب ذکر: «و آیتهای بسیار آمده است در حقّ ذکر، پس ذکر کردن واجب است. و ذکر بر چند نوع است، اما بر دو نوع اقتصار کنیم: یکی "الله" گفتن، و دیگر "هو". و "هو" را تأثیر عظیم است، و این ذکر منتهیان است، و "الله" بعد از "لا اله" باشد. و اولْ ذکرِ زبان باشد، آنگاه ذکرِ جان، و چون جان در ذکر درآمد زبان خاموش شود. و همچنان‌که شیخی باید تا خرقه پوشاند، پیری باید که ذکر تلقین کند، و بی‌پیر به جایی نرسند. و نیز ذکر کردن را جای خالی باید دور از زحمت مردم.» («بستان‌القلوب»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۹۹) نجم رازی هم از ضرورت شیخ در تلقین ذکر سخن می‌گوید: مرید «تخم ذکر به تلقین صاحب‌ولایتان گرفته است و در زمین دل به آب مدد همّت شیخ پرورش داده تا آن تخم برسته است.» (مرصاد ۲۷۵) او «اهتتار» را اوج ذکر توصیف می‌کند: «اهتتار آن باشد که به غَلَبات ذکر، هستی ذاکر در نور ذکر مضمحل شود، و ذکرْ ذاکر را مفرَّد گرداند و عوایق و علایق وجود از او بردارد و او را از دنیای جسمانیات به آخرت روحانیاتْ سبکبار درآورد، چنان‌که فرمود: سِیروا سبق المُفَرَّدون... الحدیث». (همان ۲۷۳ـ۲۷۴) ذکر گفتن آدابی خاص دارد، که عزیز نسفی بیان کرده است. (نک. الانسان‌الکامل ۱۰۶ـ۱۰۷.) او دربارهٔ مراتب ذکر، قایل به چهار مرتبه است: اول، ذاکر به صورت در خلوتخانه و به زبان ذکرگوی است، ولی دلش در بازار. این ذکر کمتر اثر دارد، لیکن خالی از فایده هم نیست. دوم، ذاکر ذکر می‌گوید و دل او غایب می‌شود، ولی دل خود را به تکلف حاضر می‌کند. بیشتر ذاکران در این مرتبه‌اند. سوم، آن‌که ذکر بر دل مستولی شود و همهٔ دل را فروگیرد و ذاکر نتواند که ذکر نگوید، و اگر بخواهد ساعتی به کار بیرونی مشغول شود به تکلف می‌تواند. در مرتبهٔ دوم دل را به تکلف حاضر می‌کرد و در مرتبهٔ حاضر به عکس، کار بیرون را به تکلف می‌کند. چهارم، آن‌که مذکور (معشوق) بر دل مستولی شود، حال آن‌که در مرتبهٔ سوم ذکر بر دل او مستولی بود، و فرق بسیار است میان آن‌که نام معشوق بر دل استیلا یابد تا خود او. (همان ۱۱۲ـ۱۱۳؛ نیز نک. کشف‌الحقایق ۱۳۵ـ۱۳۶.) سنایی:

ذکر حق پرورد زبانت را — ماهی چشمهٔ دهانت را
آنچه دل را به جای جاندار وست — گفتن «لا اِلهَ اِلّا هو»ست
گر دلت باخبر بوَد، یاد است — ورنه بانگ و غریو پرباد است

(مثنویها ۷۱ـ۷۲)

مولانا، در حکمت ذکر:

ذکر حق پاک است، چون پاکی رسید رخت بربندد، برون آید پلید...
چون درآید نام پاک اندر دهان نی پلیدی ماند و نی اندُهان
(مثنوی ۱۳،۳)

عراقی غزلی دارد تمام در ذکر حق، از جمله این ابیات:

بگذر، ای غافل، زیاد این و آن یاد حق کن تا بمانی جاودان
تا فراموشت نگردد غیر حق در حقیقت نیستی ذاکر بدان...
خود نیابی چاشنی ذکر دوست تا کنی یاد خود و سود و زیان
چون ز خود وز یاد خود فارغ شوی شاهد مذکور گردی بی‌گمان
بگذری از ذکر اسماء و صفات چون شود مذکورْ جانت را عیان
... تا آخر

(کلیات ۲۵۲_۲۵۳)

این هم یک شطح در این باره: ابوحمزهٔ خراسانی: «اگر غفلت نبودی، صدّیقان بمردندی از رَوح ذکر حق.» (روزبهان، شرح شطحیات ۲۰۱)

حلقه گشودن از زلف: در این تعبیر، دو اعتبار لحاظ می‌شود: یکی کشف و حلّ راز زلف، و دیگر آن را هموار و دستکش خود کردن (البته اگر دست دهد).

۵. مضمونی است که خواجه چند بار دارد و شیخ بسی بیش از او، و بر اثر بازگویی بسیار در شعر شاعران، جنبهٔ مَثَل یافته است:

وصف تو را گر کنند، ور نکنند اهل فضل
حاجت مشّاطه نیست روی دلارام را
(گلستان ۵۶)

هم از او:... هیچ مشّاطه نیاراید ازین خوبترت (غ ۳۵) و:... معشوق خوبروی، چه محتاج زیور است؟ (غ ۶۳)

۶. نظامی:

هوا معتدل، بوستان دلکش است هوای دل دوستان زان خوش است
(شرفنامه ۷۶)

۷. نظیر این بیت او:

مجو درستی عهد از جهان سست‌نهاد که این عجوزه عروس هزارداماد است

(نیز نک. ح ۳۷/۷.) مخدَّره (= دارای خِدْر و پوشش) است زیرا نهادش بر کسی آشکار نیست.

نمی‌آید: کذا قزوینی، نائینی و عیوضی؛ پژمان، انجوی، سایه و نیساری: نمی‌پاید؛

خرّمشاهی بر آن است که اگر «نمی‌آید» باشد لزومی به هشدار در مصراع اول نیست. (حافظ‌نامه ۲، ۷۸۹) عجیب کار نیساری است که آن همه نسخهٔ قدیمی حاوی «نمی‌آید» را، لابد با دلیلی از همین قبیل، رها کرده و به چند نسخهٔ معدود متأخر با «نمی‌پاید» متوسل شده‌اند، در حالی که به نوشتهٔ خودشان ۲۸ نسخه «نمی‌آید» دارند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۸۱۶) این هم نمونه‌ای دیگر از حافظ دلبخواه و ضبطهای بی‌ضابطه‌ای که به زبان بی‌زبانی می‌گویند: حافظ الزاماً باید چنان حرف زده باشد که من و تو می‌طلبیم وگرنه حافظ نیست. به راستی مگر «نمی‌آید» چه مشکلی دارد؟ می‌گوید: عروس است ولی فقط از حیث زیبایی. به هیچ‌کس هم تمکین نمی‌کند. اصلاً در حبالهٔ کسی نمی‌آید، چه رسد به این‌که بپاید. تنها می‌توانی نگاهش کنی، ولی تا بیایی او را ببینی رفته‌ای. از بیرون دل را می‌برد و از درون زَهره را. در هر حال در امثال این مورد حکم با اقدم نسخ است، همچنان‌که دو طبع برتر عصر ما از آن تبعیت کرده‌اند. محجوب جانبدار ضبط این‌دو است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۷۷.)

۸ ـ ۹. شباهت دارد به شعری عربی که زرین‌کوب از زهرالآداب حُصری نقل کرده است:

سَـأَلْتُهُ قُـبلَةً مِـنهُ عـلیٰ عَـجَلٍ   فَاحْمَرَّ مِن خَجَلٍ وَ اصْفَرَّ مِن وَجَلِ
وَ اعْـتَلَّ مِـن بَـین إسعافٍ یُـرَفِّقُهُ   و بَـینَ مَـنعٍ تَـمادیٰ فـیهِ بـالعِلَلِ
و قـالَ وَجـهی بَـدرٌ لاخِـفاءَ بِـهِ   و مُـبصِرُ البَـدرِ لایَـدعوهُ لِـلقُبَلِ

(حاشیهٔ عقدالفرید ۳، ۵۲، از کوچهٔ رندان ۲۱۶) (بوسه‌ای از او به شتاب خواستم / پس از شرم سرخ و از ترس زرد شد / و میان برآوردن خواست به مرافقت از سوی او / و بازداشتن، زمان زیادی به بهانه‌آوری‌ها گذشت / و گفت: رخ من ماه تمام است، که پنهان نیست / و بینندهٔ ماه، او را به بوسه نمی‌خواند.)

۱ گفتم: غم تو دارم، گفتا: غمت سر آید
گفتم: که ماه من شو، گفتا: اگر برآید

۲ گفتم: ز مهرورزان، رسم وفا بیاموز
گفتا: ز ماهرویان، این کار کمتر آید

۳ گفتم که: بر خیالت راه نظر ببندم
گفتا که: شبرو است او، از راه دیگر آید

۴ گفتم که: بوی زلفت گمراه عالَمم کرد
گفتا: اگر بدانی، هم اوت رهبر آید

۵ گفتم: خوشا هوایی کز باغ حسن خیزد
گفتا: خُنُک نسیمی کز کوی دلبر آید

۶ گفتم که: نوشِ لعلت ما را به آرزو کشت
گفتا: تو بندگی کن، کو بنده‌پرور آید

۷ گفتم: دل رحیمت کی عزم صلح دارد؟
گفتا: مگوی با کس، تا وقت آن برآید

۸ گفتم: زمان عشرت، دیدی که چون سر آمد؟
گفتا: خموش، حافظ، کاین غصّه هم سر آید

۱. برآمدن: ایهام میان طلوع ماه و برآورده شدن خواست شاعر، بدین‌سان که وقتی شاعر از مخاطب می‌خواهد که «ماهِ» (= معشوق زیبای) او شود، به گونه‌ای دوپهلو می‌گوید: اگر ممکن شود، و اگر آن ماه اصلاً طلوع بکند.

۲. ایهام «مهر» میان محبت و خورشید (در برابر ماه) چیزی است ظاهراً مکرر و بسیار شنیده از آغاز شعر دری؛ مثلاً فردوسی، از زبان پرموده به بهرام چوبین، وی را از کشتن ساوه‌شاه چنین ملامت می‌کند:

بریده سر ساوه‌شاه، آن‌که مهر — بر و داشت تا بود گردان سپهر
(شاهنامه ۸، ۳۷۹)

که دقیقاً همان ایهام میان «مهر» با خورشید (به قرینهٔ «سپهر») در آن هست. اما نکتهٔ

مهم در ارزش بلاغی و هنریِ سخن است، و نه در نوی یا کهنگی آن، کما این‌که بیت حافظ، به دلیل بهرهٔ استادانه‌ای که از همین تصویر و تعبیر تکراری کشیده، در ذوق پارسی‌زبانان چنین خوش افتاده و در حافظهٔ شعری آنان ثبت شده است.

۳. راه نظر: = مردم چشم، چنان‌که در:

از راه نظر مرغ دلم گشت هـواگـیر ‌ ‌ ‌ ای دیده، نگه کن که به دام که درافتاد

شبرو: = دزد، عیار (دهخدا) شبگرد؛ سعدی:

یکی گفت کاین بندیان شبروند ‌ ‌ ‌ نصیحت نگیرند و حق نشنوند

(بوستان ۱۹۴)

نظری هم به این معنی که خیال معمولاً در شب روی می‌دهد دارد. حافظ خود ترکیباتی دارد چون: شبروان خیال، شبروان خواب، و شبروان خیل خواب:

سایه افکند حالیا شب هـجر ‌ ‌ ‌ تا چـه بـازند شـبروان خـیال

خیال یار همیشه نافذ است و مثل خود او گربز و چالاک. از در بـرانـندش از بـام می‌آید، چشم بر او ببندند به خواب می‌آید.

۴. عماد گویی می‌خواهد شرح‌گونه‌ای بر بیت خواجه بنویسد:

در آرزوی رویش، سرگشته‌ام چو مویش

ور ره برم به کویش، هم زو بـود هـدایت

(دیوان ۵۳)

«بوی» دو کارکرد متضاد دارد: هم پراگنده و سرگشته می‌کند، و هم رهنمایی. وقتی این دو در یک جا (مثل بیت حافظ یا عماد فقیه) اجتماع کنند جنبهٔ پارادوکسی خواهند یافت. خود زلف را هم بارها با آمیزه‌ای از این دو صفت دیده‌ایم: از سـویی ظـلمت است و کثرت، و از سوی دیگر راهبر به روشنی و سپیدی روی، یعنی نماد ایـمان و وحدت؛ عراقی:

نگارا، جسمت از جان آفریدند ‌ ‌ ‌ ز کـفر زلفت ایـمان آفـریدند

(کلیات ۱۹۳)

(نیز نک. ح ۲۰۵/۴.) محمد دارابی هم تفسیری از همین دست دربارهٔ بیت خواجه دارد. (لطیفهٔ غیبی ۵۹) اگر حافظ در بـیت زیـر از آمـیزهٔ پـریشانی و نـیکویی سـخن می‌گوید، درست به دلیل پارادوکس یاد شده است:

حافظ، بـد است حـال پـریشان تـو، ولی ‌ ‌ ‌ بر بوی زلف دوست پریشانیت نکوست

سلمان هم بر آن است که عالَم سرشار از بوی زلف دوست است:

نسیمی از سرِ زلف تو می‌خرم به دو عالم
اگرچه خود همه عالم نسیم زلف تو دارد
(دیوان ۱۱۴)

همچنین اگر شاعران، اعم از عارف و عرفانگرا، این همه از ظلمت و کفر و کثرت زلف و نور و ایمان و وحدت روی سخن گفته‌اند، پیروی از همین گونه برداشت شاعران از موی و روی و این سنّت دیرینهٔ مضمونی کرده‌اند که از آغاز شعر دری برقرار بوده، چنان‌که مثلاً رودکی گفته است:

ای روی تو چو روز، دلیل موحّدان وی موی تو چنان چو شب ملحد از لحد
(آثار منظوم ۶۱۸)

۵. خُنُک: ایهام (خوشا + سرد) مثل: خنک نسیم معنبرشمامهٔ دلخواه... (۴۰۸/۱)
نسیم: اینجا هم هردو معنی آن (باد ملایم + بوی و رایحه) با هم خواسته شده است.

شاعر اینجا از مطلق حسن سخن می‌گوید، اما معشوق استدراک می‌کند که: نه هر حسنی خوش است بلکه زیبایی راستین آن است که از دوست برخیزد.

۶. شاعر، به دلیل ناکام ماندن از لب شیرین یار، دم از حسرت و نومیدی می‌زند، ولی جواب می‌شنود: تو همچنان بر وفای به عهد عشق مداومت کن، چون لب من همواره پرورندهٔ بندهٔ عاشق است. بهره‌گیری از واژهٔ ایهامی «بنده‌پرور» ناظر به آن است که لب یار نماد روح حیات و منبع پرورش و نیروبخشی است. (نک. ح ۳۴/۸.) در عین حال، لخت دوم احتمالاً ایهامی هم به این اصل دارد که او (حق) همواره جانب بندهٔ خویش را دارد یا به تعبیری حساب همه‌چیز را نگه می‌دارد و پاداش هیچ‌چیز را پایمال نمی‌کند. «او» در این میان، هم به لب یار برمی‌گردد و هم به خود او (به طریق مجاز با ذکر جزء و ارادهٔ کل) اگرچه احتمال می‌رود که یار یا «دلبر» (ب ۶) بدلی از حق قرار گرفته باشد.

۷. صلح: تعبیری است غیر اصطلاحی از آنچه در اصطلاح «لطف» خوانده می‌شود در برابر «قهر»، همچنان‌که در این بیت او «صلح» و «جنگ» آمده است:

شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم
(نک. ح ۳۶۲/۴.)

برآید: قزوینی: درآید، که به نظر می‌رسد در مورد وقت، همین درست باشد. نیساری هم: درآید، و از توضیح ایشان برمی‌آید که ضبط خانلری فقط در یک نسخه

(مط) آمده که آن هم متأخر (مورخ ۸۴۹) است. (دفتر دگرسانیها ۱،۷۹۶) بر این نگارنده پوشیده است که چرا خانلری آن را ترجیح داده است؟ «برآمدن» برای وقت و هنگام، اگرچه محتمل است به کار رفته باشد، ولی گمان نمی‌کنم برابر با هنجار پارسی باشد. گفتنی است «برآمدن» در مورد وقت و زمان (تا آنجا که من می‌دانم) فقط به معنای گذشتن و سپری شدن کاربرد داشته است، و نه رسیدن. گمان نمی‌رود دست‌کم در کهن‌ترین متون دری به این معنی به کار رفته باشد. (نک. فرهنگ تاریخی زبان فارسی، ذیل «برآمدن». بخش طبع شده مربوط به قدیمترین متون موجود اعم از شعر و نثر است، ضمن این‌که از پژوهشهایی است که استاد فقید، خانلری، خود بر آن ریاست داشتند، و بعید می‌دانم که حاصل تحقیق دربارهٔ همین فعل هم از نظرشان پوشیده مانده باشد.) در معین و دهخدا\هم به این معنی ضبط نشده و در ارتباط با وقت و هنگام، تنها به همان معنای سپری شدن و گذشتن و طی شدن آمده است. آیا مجموع اینها حاکی از نادرستی «برآید» یا دست‌کم مرجوح بودن آن نیست؟

❊ ❊ ❊

صنعتی که «سؤال و جواب» می‌خوانند پیشینه‌اش به کهن‌ترین روزگار شعر دری می‌رسد، و در اصل، میراثی از تغزلات آغاز قصاید مدحی است. مثلاً عنصری قصیده‌ای تماماً با «گفتم، گفت» دارد:

گفتم: نشان ده از دهن تنگ دلستان — گفتا: ز نیست نیست نشان اندرین جهان

(دیوان ۱۵۱ـ۱۵۲)

فرخی چند قصیده دارد که تمامی ابیات آن به همین روال است، مثل:

گفتم: مرا سه بوسه ده، ای شمسهٔ بتان — گفتا: ز حور بوسه نیابی درین جهان

(دیوان ۲۷۱ـ۲۷۳)

(نیز نک. قصیدهٔ دیگر ۳۱۰ـ۳۱۳، و ۳۴۳ـ۳۴۴؛ نیز نمونه‌هایی در مونس‌الاحرار ۱۲۹ـ۱۳۷.)

و اما این دومین شعر حافظ در این صنعت است، پس از غزل: گفتم: کی‌ام دهان و لبت کامران کنند؟... (غ ۱۹۳) اگرچه هردو غزل دل‌انگیز و هنرمندانه پرداخته شده، لیکن غزل حاضر را در مجموع بهتر و دارای خلوصِ غزلیِ بیشتر دانستم. همین‌که فاقد مدح است خود امتیازی است. همچنین در سنجشی کلّی میان این‌دو، به نظر می‌رسد در اینجا پاسخهای معشوقْ عموماً مرتبط با سؤالهای عاشق و پاسخ درست یا

مستقیم‌تر است، در حالی که در آن غزل، پاسخها اغلب غیرمستقیم یا به اصطلاح دست به سر کننده‌اند. در اینجا، به رغم برخی عشوه‌های زبانی و اِعراضهای معشوقانه (که آنها هم در غزل طبیعی است) روح رفق و همدلی بیشتری در معشوق نسبت به عاشق دیده می‌شود و امید و دلداری بیشتری به شاعر داده شده است. اینها البته استنتاجاتی در مجموع و مشمول نسبیت است، زیرا رفتارها و پاسخها در اینجا نه بر یک هنجار واحد و مشخص بلکه آمیزه‌ای است گوناگون و گاه ناسازگار با یکدیگر، مثلاً در بیت ۲ جواب نادلخواه و به اصطلاح سربالاست، ولی در چند بیت دیگر امیددهنده و تسلّی‌بخش. گاهی هم به عاشق حالی می‌کند که در فکر و نظرش کوته‌بین بوده و توجهی به رموز و لطایف و زیر و بم قضایا نداشته است. بعید نیست اقتضای قوافی هم به هر حال در چگونگی پاسخها تأثیرگذار بوده و یا شاید خود شاعر هم در توجیه این رفتارهای محبوب فرومانده بوده است. اینها در حالی است که در نمونه‌های سؤال و جواب در مکتب خراسانی، اگرچه پاسخهای معشوق معمولاً خلاف انتظار عاشق است، لیکن مجموعه‌ای ناهمخوان و گاه متناقض در رفتارهای او به چشم نمی‌خورد، ضمن این‌که تعداد ابیات آنها هم بسی بیش از غزل است.

۱ بـر سـر آنـم کـه گـر ز دست بـرآیـد

دست بـه کـاری زنـم کـه غـصّه سـر آیـد

۲ منظر دل نیست جای صحبت اَضداد

دیـو چـو بـیرون رود، فـرشته درآیـد

۳ صحبت حُکّام، ظلمت شب یلداست

نـور ز خـورشید خـواه، بـوکه بـرآیـد

۴ بـر درِ اربـاب بـی مـروّتِ دنـیا

چـند نشـینی کـه خـواجـه کی بـه‌در آیـد؟

۵ تـرک گـدایـی مکـن، کـه گـنج بـیابی

از نـظر رهـروی کـه در گـذر آیـد

۶ صالح و طالح متاع خویش نمودند

تـا کـه قـبول افـتد و چـه در نـظر آیـد

۷ بلبل عاشق، تـو عـمر خـواه، کـه آخِر

بـاغ شـود سـبز و شـاخ گـل بـه بـر آیـد

۸ غفلت حافظ درین سراچه عجب نیست

هـرکه بـه مـیخانه رفت، بـی‌خبر آیـد

۲. خود خواجه:

ز فکر تفرقه بازآی تا شوی مجموع به حکم آن‌که چو شد اهرمن، سروش آمد

نجم رازی: «و بدانک دل خلوتگاه خاصّ حق است، که: لایَسَعُنی ارضی و لاسمائی و اِنّما یَسَعُنی [متن به غلط: لایسعنی ـ م] قلبُ عَبدیَ المؤمن، و تا زحمت اغیار در بارگاه دل یافته شود غیرت و عزّتْ اقتضای تعزّز کند از غیریّت، و لیکن چون چاوش "لا اله"بارگاه دل از زحمت اغیار خالی کرد منتظر قدوم تجلّی سلطان "اِلّا ٱلله" باید بود.» (مرصاد ۲۷۴)

اضداد و تضاد اساساً پدیداری اهریمنی است و مربوط به عالم خاک، که اگر «دار تزاحم» خوانده می‌شود از این‌روست که همه‌چیز آن بر پایهٔ دو بُن متضاد قرار دارد.

مصراع دوم به نام حافظ مَثَل شده است. (امثال و حکم ۲،۸۵۲)

قزوینی: خلوت دل نیست جای صحبت اغیار، که مطابق با نسخ متأخر است، هرچند شباهت بیشتری به عبارت منقول از نجم دارد، گو این‌که «اضداد» برای مقصود شاعر رساتر می‌نماید.

۳. صحبت حکّام: «رسول (ص) گفت: دشمن‌ترین علما نزد حق تعالیٰ علمایی‌اند که به نزدیک امرا شوند.» «و گفت: علما امانت‌داران پیغامبران‌اند ـ تا با سلطانان مخالطت نکنند ـ و چون مخالطت کردند، در امانت خیانت کردند.» «و بوذر گفت فرا سَلَمَه که: دور باش از درگاه سلطان، که از دنیاوی هیچ‌چیز به تو نرسد که نه از آن زیادت از دین تو بشود.» (غزالی، کیمیا ۱، ۳۸۱)

ظلمت: در کنار «حکّام» احتمالاً تبادر به «ظالم» دارد.

یلدا: کلمه‌ای است سریانی به معنی میلاد عربی، چون شب یلدا را با میلاد مسیح تطبیق می‌کرده‌اند. (نک. حاشیهٔ معین بر برهان، ذیل همین واژه.) گفته‌اند کنستانتین، قیصر روم، تولد مسیح را که نامعلوم بود در روز کریسمس کنونی قرار داده، که از همان هنگام جشن گرفته می‌شود. شب اول زمستان، اول جَدْی، نقطهٔ انقلاب شَتَوی، شبی بلند؛ اهل احکامْ آن را شبی نحس می‌دانند. گویند شب تولد عیسی (ع) است. یلدا به معنی سیاه و تاریک و دراز و عمیق نیز آمده است؛ خاقانی:

گر آن کیخسرو ایران و تور است　　　چرا بیژن شد این در چاه یلدا؟

(دیوان ۲۰ [طبع سجادی ۲۴ ـ م])

(مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) درازترین شب سال، که در اصطلاح عمومی آن را شب چِلّه نیز می‌گویند، چون زمستان عملی را دو ماه می‌دانند که ۴۰ روز اول آن را چلّهٔ بزرگ و ۲۰ روز آخر آن را چلّهٔ کوچک می‌نامند [...] ظاهراً نخست میلاد ایزد مهر بوده و با انتقال بعضی از آداب مهرپرستی به مسیحیّت، جشن میلاد مهر به کریسمس تغییر صورت داده و جای آن اندکی گشته است. (مصاحب)

خورشید: نماد نور و روشنی و حیات، و در اینجا به نظر می‌رسد مراد حضرت حق یا حاکم تمامت کاینات باشد.

بوکه: (مخفف آن: بوک) = بوَد که، امید که، باشد که، شاید که [در معنی و کاربرد کنونی ـ م] (دهخدا) خاقانی:

هرچه اندوختم، این طایفه را رشوه دهم　　　بوکه در راه گروگان شدنم نگذارند

(دیوان ۱۵۵)

به صورت «بوک»، سنایی:

همه را بر امید بوک و مگر　　　عمر بگذشت و روز روز بتر

(مثنویها ۱۳۴)

برآید: ایهام: الف. به دست آید، حاصل شود. ب. طلوع کند (نظیر ایهام در بیت خود او:... گفتم که: ماه من شو، گفتا: اگر برآید (۲۲۷/۱)

۴. مرو به خانهٔ ارباب بی‌مروّت دهر... (۵۱/۶)

قدسی و انجوی پس از این، دو بیت زیر را افزون دارند:

صبر و ظفر هردو دوستان قدیمند　　　بر اثر صبر نوبت ظفر آید

بگذرد این روزگار تلختر از زهر　　　بار دگر روزگار چون شکر آید

خیلیها این بیتها را از حافظ می‌دانند، چنان‌که مثلاً دهخدا هردو بیت را به عنوان مَثَل به نام حافظ آورده است. (امثال و حکم، بیت اول ۱،۴۵۲؛ بیت دوم ۲،۱۰۵۲)

۵. رهروی در گذر: حدیثی هست که صوفیه آن را، به عنوان حدیث قدسی، بسیار نقل می‌کنند: اَولیائی تحتَ قَبائی لایَعْرِفُهُمْ غیری. (کشف‌المحجوب ۷۰؛ احیاءالعلوم ۴،۲۵۶، به نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۵۲) نیز به صورت «قِبابی» (= قُبّه‌های من) یا: قِبابِ غَیرتی، یا: عِزّتی روایت شده. در اسرارالتوحید آمده است: «بسیار عزیزان پوشیده در این ولایت مقیم‌اند که در بسی ولایتها از آن یکی یافته نشود، اگرچه به سترِ "اولیائی تحت قِبابی لایعرفهم غیری" محتجب‌اند از ابصار عوام، اما آثار روزگار و برکات انفاس ایشان سخت بسیار است و ظاهر.» (۱،۴۰) روزبهان هم از این اولیای پوشیدهٔ حق سخن می‌گوید: «دیگر سلام باد بر دوازده هزار ولیّ پوشیده که در اطراف ترکستان و هندوستان و زنگستان و حبشستان گردند.» (شرح شطحیات ۱۰) حدیثی دیگر هم هست مشعر بر پوشیده بودن این عزیزان حق: اِنَّ لِلّٰهِ تعالیٰ اَولیاءَ اَخفیاء، و «اَخفیاء» یعنی نهانان از چشمان و گم‌بودگان در میان مردمان. مولانا در تفسیر این حدیث ابیاتی دارد:

قوم دیگر سخت پنهان می‌روند　　　شهرهٔ خَلقان ظاهر کَی شوند؟

این همه دارند و چشم هیچ کس　　　بر نیفتد بر کیاشان یک نفس

هم کرامتْشان، هم ایشان در حرم　　　نامشان را نشنود اَبدال هم

(مثنوی ۳،۱۷۶ـ۱۷۷)

سعدی زنهار می‌دهد از تحقیر خلق، چرا که شاید دوستان حق در اوباش (یا آنچه به ظاهر اوباش می‌آیند) باشند:

به عین عُجب و تکبّر نگه به خلق مکن   که دوستان خدا ممکن‌اند در اوباش

تأکید دیگر شیخ بر این معنی:

در اوباش، پاکان شوریده‌رنگ   همان جای تاریک و لعل‌اند و سنگ

(بوستان ۹۵)

عزیز نسفی تعریفی گویا از این رهروان فروتن و شوریده دارد: «ایشان چنان زندگانی نکنند که مردم ایشان را بشناسند، یعنی خود را به پارسایی و زاهدی و شیخی منسوب نکنند. به ظاهر همچون دیگران باشند، و ظاهر خود را از دیگران ممتاز نگردانند؛ باطن ایشان از دیگران ممتاز باشد.» (الانسان‌الکامل ۳۱۹) شمس تبریز همواره شیفتهٔ اینان است و بیزار از هرآن‌که ظاهر به زهد و صلاح می‌آراید و دعوی شیخوخت و قیمومت بر خلق دارد: «آری، قومی اولیا را آن هست که آتش ظاهر اندر افتند و نسوزند. قومی پنهان‌اند، همه چیزهای ایشان پنهان.» «اغلب خاصان خدا آنان‌اند که کرامتهای ایشان پنهان است.» (مقالات ۶۱۴ و ۶۱۵) این رند عالمسوز، که خود دیرسالی چونان همین سالکان گمنام می‌زیست، می‌گوید: مولانا اشتباه کرده که او را از اولیای نهفته انگاشته است: «ورای این مشایخ ظاهر، که میان خلق مشهورند و بر منبرها و محفلها ذکر ایشان می‌رود، بندگان‌اند پنهانی، از مشهوران تمام‌تر، و مطلوبی هست، بعضی از اینها او را دریابند. گمان مولانا آن است که آن منم، اما اعتقاد من این نیست.» (همان ۱۲۷) همچنین پیشتر دربارهٔ اویس قرنی عباراتی از زکریای قزوینی نقل شد، از جمله این‌که: «خدای تعالی را از خلق او برگزیده‌هااند که پوشیده از نظر خلایق... الخ» (نک. ح ۴۹/۶.) سرانجام، ایشان چنان‌اند که می‌توان چون رضی آرتیمانی در ساقینامهٔ مشهور او خدا را به آنان سوگند داد:

الهی، به آنان که در تو گم‌اند   نهان از دل و دیدهٔ مردم‌اند

(تذکرهٔ میخانه ۹۴۶)

حافظ سفارش می‌کند: همچنان بر فقر و نیاز (به معنی عارفانه) مداومت کن تا روزی به عارفی از پوشیدگان و ناشناختگان در گذرگاه بازخوری و فیض نظر همّت او نصیب تو گردد.

۶. طالح: مقابل صالح؛ اسم آن: طَلاح = ضدّ صلاح (صحاح) طلاح = فساد و تباهی (منتهی‌الارب) در دهخدا بیتهایی حاوی «صالح» و «طالح» با هم از مثنوی مولانا نقل شده است (که در طبع نیکلسون نیافتم، در یکی هم که آمده، به جای «طالح» آمده «کالح») مثل:

صالح و طالح به صورت مشتبه　　　دیده بگشا، بوکه گردی منتبه

و اما در افواه و قصص آمده که صالح و طالح دو برادر بودند، یکی مخلص و دیگر منافق. آن تنها گوسپند خود قربان کرد، و این با وجود اغنام فراوان، لاغرترین گوسپندش را. العهدةُ علی الرّاوی.

۷. چند بار همین محتوی را بازگفته است، همچون:

بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی این چمن هر سال
چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

گر بهار عمر باشد، باز بر تخت چمن
چتر گل در سر کشی، ای مرغ خوشخوان، غم مخور

به بر آید: ایهام: الف. ثمر می‌دهد، به بار می‌نشیند. ب. شاخ گل (معشوق) به آغوش می‌آید. از آنجا که «شاخ گلْ» معشوقِ بلبل است چنین ایهامی محتمل است.

۸. غفلت: بیت دوپهلو می‌نماید و خواننده (و دست‌کم این نگارنده) را میان غفلت ممدوح و مذموم در گمان می‌اندازد، زیرا میخانه در عرف حافظ مثبت است، و لذا «غفلت در این سراچه» ممکن است به قرینهٔ میخانه و بی‌خبری به معنی مثبت آن به معنای غفلت از کار و بار سراچهٔ جهان، یعنی ممدوح، باشد، در حالی که اگر غفلت ناشی از اشتغالات در جهان باشد مذموم خواهد بود. البته ساختار معنایی ابیات غزل (نک. سخن پایانی) حکم بر معنای عادی و منفی «غفلت» می‌کند، اگرچه در این صورت هم باز لخت دوم و «میخانه» دارای ایهام یا استخدام به دو معنی متضاد می‌تواند باشد: یکی آن‌که بی‌خبری از نوع عرفانی پدید می‌آورد، و دیگر میخانهٔ متعارف، که حاصل آن بی‌خبری به معنای مَنگی و ناآگاهی یا همان غفلت از حقایق است. به دلیل همین ابهام، تعریفی مختصر از انواع غفلت نقل می‌شود.

غفلت، در اصطلاح اهل‌الله، غافل بودن دل است از حقیقت. در شرح کلمات باباطاهر است که: اصل غفلت، حرمان بنده است از ذکر حق. (۱۳۵) در دستورالعلماء است که: غفلت، پیروی کردن نفس است بر آنچه می‌خواهد و ابطال وقت است به بطالت. (۶،۳) و بعضی گویند: غفلت از خدا کفر است، و غفلت از حقیقت خود یعنی گم شدن در ذات، و حقیقتْ خود توحید است. غفلت سه قسم است: نخست غفلت صادقین، که تعلّق به ذکر است از مذکور. دوم غفلت عارفین، که رجوع از عزائم است. و سوم غفلت غافلین، که امهال حق است مر ظالمین را. و کسی که یک ساعت از خدا غفلت کند گناهکار است (غفلت مذموم) و کسی که از نفْس خود غافل شود او را کشته

است (غفلت ممدوح). شرح کلمات بابا ۱۴۳ (سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی)

سراچه: مصغّر «سرا» = سرای کوچک، سرای خُرد، چیزی مانند قفس که ته نداشته باشد و مرغهای خانگی را در زیر آن نگاه دارند. کنایه از دنیا. (دهخدا، که بیت حاضر و یک بیت دیگر او را هم جزو شواهد آورده است.) سراچه را چون مشبهٌ‌به برای دل و چشم به کار برده‌اند. حافظ آن را، گذشته از ترکیب «سراچهٔ چشم»، کنایه از دنیا آورده است، مثل:... درین سراچهٔ بازیچه غیر عشق مباز (۲۵۴/۷) و:... که در سراچهٔ ترکیب، تخته‌بند تنم (۳۳۴/۴) آوردن آن برای دنیا و مافیها، با توجه به «چه»ی تصغیر، برای تحقیر است.

❊ ❊ ❊

به نظر می‌رسد محتوای کلّی غزل را نوعی بازنگری و نقد روزگارِ رفته و آهنگِ دگرگون کردن آن تشکیل می‌دهد. شاعر، پس از ذکر این‌که تصمیم به ادراک بقیّت عمر دارد، در ابیات بعدی اشاره به چند مورد از اضداد یا دوگانه‌های ناسازگار با یکدیگر می‌کند که خواه بالفعل در دل و روح او به هم رسیده و خواه بالقوّه می‌تواند در وجود شخص روی دهد، و ظاهراً طرح این مسایل نیز در چهارچوب نظرگاه معرفةالنفسی و عرفانی صورت گرفته است. این دوگانه‌ها به ترتیب عبارتند از: تضاد دیو با فرشته، ظلمت با نور، و طالح با صالح. بیشترین تأکید شاعر هم بر آزمندیی است که شخص را به مخالطت با کانونهای قدرت و ثروت دنیوی و ضرب و سعی به دنبال کسانی می‌کشاند که خود مظهر و مصداق روح اهریمنی و (به تعبیر نیما در «مرغ آمین») کورکنندهٔ چشمه‌های روشنایی‌اند. عدم توجه به همین دوگانه‌ها و اهمیت کلیدی آنها در ساختار شعر، بی‌گمان موجب گم کردن سررشتهٔ محتوی و پیام شعر خواهد بود، پیامی بس روشن: اصل منشاءِ نور را دریافتن و اخلاص و خاکساری پیشه کردن و در برابر طاق و طرنب و صوت و صیت خادمان دیوان، در انتظار رسیدن به یک ولیِ بی‌خانقاه، خاموش، پوشیده و شوریده ماندن و گشاد کار خویش را در نفس گرم و نیّت صدق چنین دلسوخته‌ای دیدن و نیاز را جایگزین آز کردن. و اما خطاب خواجه به مرغک عاشق و امید دادن به او به وصل گل به شرط عمر، اگرچه به ظاهر مضمونی متفاوت می‌آید، اما وقتی در بافت کل شعر قرار گیرد می‌تواند کنایتی از این نیز باشد که عزم شاعر بر گزینش شقّ مثبت از میان دوگانه‌های یاد شده نیز تنها

به شرط حیات تحقق‌پذیر خواهد بود. سرانجام، شعر با ذکر «غفلت» خاتمه می‌یابد، که به گمان من باید آن را یک کلمهٔ کلیدی و کاملاً مرتبط و ملائم با محتوای موصوف تلقی کرد، چنان‌که مقطع غزل را به مطلع آن و عزم شاعر به تغییر وضع گره می‌زند، و به نظر می‌رسد غصّهٔ او هم از همین غفلت بوده باشد. آیا با توجه به مجموعهٔ قضایا، و به‌ویژه تأمل و تأکید شاعر بر مصاحبت با حاکمان (که شاید بتوان آن را اصل علّت بروز تضاد و تقلّای درونی در فرزانه‌ای چون او دانست) نمی‌توان این ابیات را بروزاتی از بیزاری او از گذراندن روزگاری دراز در ستایش «ارباب بی‌مروّت دنیا» دانست؟ بعید نیز نیست که این احساس ملال او از «صحبت حکام» به‌ویژه در واپسین سالهای زندگی او (برابر با پیدایی پریشانی در پهنهٔ پارس و افتادن این پوست‌پاره در پیش پای این یا آن میر نوروزی) به بیشترین شدت خود رسیده باشد.

۱ دست از طـلب نـدارم، تـا کـام مـن بـرآیـد
یـا تـن رسـد بـه جـانان، یـا جـان ز تـن بـرآیـد
۲ بگشـای تـربتم را، بـعد از وفـات و بـنگر
کـز آتش درونـم، دود از کـفن بـرآیـد
۳ بـنْمای رو کـه خـلقی واله شـوند و حـیران
بگشـای لب کـه فـریاد از مـرد و زن بـرآیـد
۴ جان بر لب است و حسرت در دل، که از لبانش
نگـرفته هـیچ کـامی، جـان از بـدن بـرآیـد
۵ از حسـرت دهـانش، آمـد بـه تـنگ جـانم
خـود کـام تـنگدستان، کَـی زان دهـن بـرآیـد؟
۶ بـر بـوی آنکـه در بـاغ، یـابد جَـلا ز رویت
آیـد نسـیم و هـردم، گِـرد چـمن بـرآیـد
۷ گـویند ذکـر خـیرش در خـیل عشـقبازان
هـرجـا کـه نـام حـافظ در انـجمن بـرآیـد

۱. به احتمال بسیار، برگرفته از سعدی:

سـعدی، اگـر طـالبی، راه رو و رنـج بـر
یا برسد جان به حلق، یا برسد دل به کـام
(غ ۳۶۱)

نجم رازی: «[مرید] اگر هزار بار خطاب می‌رسد که: مطلب نیابی، یک ذرّه از کـار فرونایستد، و به هیچ ابتلا و امتحان از قدم طلب فرونشیند و دست از کـار نـدارد.» (مرصاد ۲۶۵)

۲. عماد فقیه:

در لحـد، کشـتهٔ مـحبت را آتش از دل دراوفتد به کفن
(دیوان ۲۴۳)

خود حافظ، در بیان شوق در دل خاک:

به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد　　ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم

۳. واله: وَلَه = ذهاب‌العقل، و التحیُّر مِن شِدّة الوجد؛ تَولِیَة = فرق گذاشتن میان زن و پسر خود [ظ. = شیفتگی به پسر ـ م]؛ در حدیث است که: لاتُوَلَّهُ والدةٌ بِوَلَدِها. [مادر نباید واله به پسرش باشد ـ م] (صحاح) واله: = سرگشته از عشق، شیفته (معین) بید مجنون را «بید مُوَلَّه» نیز گفته‌اند، زیرا «مولّه» جایگزین «مجنون» است.

۴. جان بر لب: ایهام: الف. جان عاشق به لب آمده. ب. جان در لب یار است. پیشتر بارها لب یار را چونان نماد جانبخشی دیده‌ایم. به همین دلیل است که در بسیاری ابیات، پیوندی میان جان عاشق و لب معشوق هست، چون:

لعل تو که هست جان حافظ　　دور از لب هر خسیس دون باد

هم خواجه، در بیان حرمان و حسرت از لب دلدار:

دران هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل　　چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد

سلمان، هم با ایهام «کام» به معنی دهان:

صد پَی چو مَی از دست تو تالب برسیدیم

وین طُرفه که یک شب نرسیدیم به کامی

(دیوان ۲۸۵)

۵. به تنگ آمدن: پیداست ایهام به تنگی دهان یار دارد.

۶. یابد جلا ز رویت: سایه: روزی گلی ز رویت؛ نیساری: یابد گلی چو رویت، که ایشان این را از نسخه‌های متأخر برداشته‌اند، و این در حالی است که دقیقاً ۵ نسخه که به ترتیب قدیمترین نسخ حاوی این بیت‌اند، مطابق خانلری‌اند. خانلری، به شهادت موارد بسیاری که تاکنون داشته‌ایم، در تصحیح آن‌قدر روشمند هست که مثلاً نیاید به جای «جلا» (که شاید شما و من نپسندیم) بگذارد «گلی» تا تناسب میان بو، نسیم و چمن کاملتر شود (یعنی به نوعی در سرودن شعر شرکت کند!) اما مصححانی که مایه‌های ذوق‌ورزی در کارشان گاه بر ضوابط و قواعد غلبه می‌یابد (مثل انجوی و تا حدودی سایه) ظاهراً «جلا» را متجانس با بیت و عناصر آن ندیده و لفظ شکیل‌تر را به جایش نشانده‌اند، اما عیوضی جزءِ اقلیتی از مصححان است که چنین نکرده و همان «جلا» را برگزیده است. قزوینی بیت را ندارد، چون در نسخهٔ اساس او (خلخالی) نبوده است، اما با روشمندی و دقت نظری که سیرهٔ اوست تقریباً مطمئنم که اگر در اقدم نسخ او این بیت وجود می‌داشت نمی‌آمد «جلا» را به صِرف سلیقه کنار بگذارد و ضبط متأخرتر را اختیار کند. باری، از ترجیح‌دهندگان «گلی» می‌پرسم: آیا ممکن

نبوده که حافظ، حتی یک بار هم که شده «جلا» را به جای «گلی» (مثلاً به قصد ایجاد تازگی یا تنوع و یا مهمتر، به منظور افزایش قدرت اطلاع‌بخشی نسبت به واژهٔ همیشه شنوده) بیاورد؟ و آیا در تصحیح متن، همواره باید بر پایهٔ یک میزان واحد (تناسب الفاظ) عمل کرد؟ نیز آیا امکان ندارد خواجه به عمد خواسته باشد حس‌آمیزی میان بوی (بنمایهٔ شمّی) و جلا (بنمایهٔ بصری) پدید آورد؟ به راستی این چگونه روش و گرایشی، به‌ویژه در مورد حافظ، است؟ (برای اطلاع از نسخ و داوری دربارهٔ ضبط، نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۸۹.)

۷. برآمدن نام: ایهام: الف. به میان آمدن و مذکور شدن نام؛ ب. بالا رفتن نام و نامبردار شدن (معنی اخیر را از آن روی می‌توان لحاظ کرد که در عالم عاشقی هم نام برمی‌آورند.)

۱ چـو آفـتاب مَـی از مشـرق پـیاله بـرآیـد
ز بــاغ عــارض ســاقی هــزار لاله بــرآیـد
۲ نسـیم در سـر گـل بشکـند کُـلالهٔ سـنبل
چـــو از مـــیان چـمن بـوی آن کُـلاله بـرآیـد
۳ حکایت شب هجران، نه آن شکایت حال است
کـه شَـمّه‌ای ز بـیانش بـه صـد رسـاله بـرآیـد
۴ ز گِردْخوان نگـونِ فـلک طـمع نـتوان داشت
کـــه بـی‌ملالت صـد غـصّه، یک نَـواله بـرآیـد
۵ گرت چو نوح نبی صبر هست در غم طـوفان
بـــلا بگـــردد و کـــام هـــزارســـاله بـــرآیـد
۶ به سعی خود نتوان برد پی بـه گـوهر مـقصود
خـــیال بـــود کـه ایـن کـار بـی‌حواله بـرآیـد
۷ نسیم وصل تـو گـر بگـذرد بـه تـربت حـافظ
ز خـــاک کـــالبَدش صـــد هـــزار لاله بـرآیـد

۱. بسیاری از پژوهندگان احتمال داده‌اند که متأثر از بیت خـاقانی دربـارهٔ طـلوع آفتاب عید باشد:

می‌آفتاب زرفشـان، جـام بـلورش آسـمان
مشرق کف ساقیْش دان، مغرب لب یار آمده
(دیوان ۳۸۹)

پیاله: ایهام به «باطیه» (که با تبدیل رایج t به d در محاوره «بـادیه» گـفته مـی‌شود.) باطیه: Crater (یونانی) از صوَر جنوبی، و هفت کوکب‌اند بر شمال کوکب شجاع [...] مرغزار و پیاله، که فخرالدین اسعد گرگانی با صورت کلاغ (= غراب) و مار باریک (= شجاع) در ضمن وصف شب و ستارگان آورده است، باید همین صورت باطیه باشد:

چو شاخ خیزران، باریک مـاری کـــلاغی در مـیان مـرغزاری
نـــهاده پـیش او زرّیـن پـیاله بـــه جـای مـی درو افگـنده ژاله
(ویس و رامین، طبع محجوب ۶۲، طبع روشن ۸۲)

و مقصود از ژاله، ستارگانِ داخل صورت‌اند. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «باطیه»، با تغییر ارجاع به طبعهای در دسترس) به گمان این نگارنده، «جام» هم در اشعارِ مبتنی بر تصاویر نجومی، ممکن است همان «باطیه» بوده یا دست‌کم ایهامی به آن داشته باشد، چنان‌که انوری می‌گوید:

از خجلت رویش به دهانْ تیره فروشُد

هر ماه که دوش از افق جام برآمد

(دیوان ۲،۸۲۲)

آنگاه که مَی به درخشش درمی‌آید بازتاب گونه‌ها یا رخسار ساقی در آن چون چمنی از لاله است، زیرا این رخسار، مثل لاله «آتشی کرده باگیا خویشی» است (تعبیر را از نظامی در وصف گورخر گرفته‌ام؛ از هفت پیکر ۷۲) که هم تلألؤ و افروختگی آتش (مرتبط با «آفتاب») را دارد، و هم صفا و سرسبزی گیاه (مرتبط با «باغ») را. به هر حال لاله خود آتشگون است، همچون باده، و بدین‌سان بیت آمیزه‌ای از بنمایه‌های گرمی، درخشش و سبزی است. همچنین محتمل است که در نور و لمعان مَی نظری به مفهوم عرفانی انوار اشراق بوده باشد، به‌ویژه که عدد «هزار» ممکن است مرتبط با فراوانی یا گوناگونی جلوه‌ها و تجلیات «ساقیِ» محبوب عارفان در باغ جهان باشد. به هر روی، ذکر واژهٔ «هزار» در اینجا «بی چیزی نیست».

۲. کُلاله: (=گُلاله) = موی مجعّد و پیچیده یا موی فِردار فروافتاده از پیشانی؛ = کاکُل، نغوله، مرغول، مرغوله، طُرّه (با بهره‌گیری از دهخدا) به صورت «کلاله»، سنایی:

از عشق آن دو نرجس، وز مهر آن دو لاله

بی‌خواب و بی‌قرارم، چون بر گلت کُلاله

(دیوان ۱۰۱۱؛ اگرچه اینجا «گلاله» مناسبتر می‌نماید.)

به صورت «گلاله»، نظامی:

ظلمتی کُشته از نوالهٔ نور ‌ ‌ ‌ لاله‌ای رُسته از گُلالهٔ حور

(هفت پیکر ۱۳۸)

باغ ارچه گُل و گُلاله‌دار است ‌ ‌ ‌ از عکس رخت نواله‌خوار است

(لیلی و مجنون ۱۴۹)

به گمان این نگارنده «گُله» (به همین معنی) می‌تواند صورتی از «گلاله» باشد؛ هم نظامی:

ز هر سو دیلمی گردن به عیّوق ‌ ‌ ‌ فروهشته گُله چون جعد منجوق

(خسرو و شیرین ۳۵۵)

«گُله گیلی» هم یعنی گلاله و گلهٔ متعلق به اهل گیلان؛ هم او:

گُـله گـیلی کشـان بـه دامـانش   سـرو را لوح در دبسـتانش

(هفت پیکر ۳۳۷)

نیز «گُله‌بند» =گلاله‌بند، گیسوبند (نک. لیلی و مجنون ۶۸.) گلاله: طبری گـلالک (معین)

همچنین کلاله یا گلاله به معنی دستهٔ گل و نیز در اصطلاح گیاهشناسی بـه مـعنی برجستگیها یا رشته‌های بالای مادگی گیاه است. (معین) بعید نـیست کـه در «کـلاله» (لخت نخست) این معنی نیز به طریق ایهام خواسته شده باشد.

وقتی بوی جعد جانان برمی‌خیزد، نسیم از فیض و لطف آن‌چنان معطّر می‌شود که جعد سنبل را بر سر گل سرخ می‌کوبد تا هردو را درهم بشکند و در برابـر طـرّهٔ یـار تحقیر کند. بدین‌سان در بیت، جعد دلدار به صورت مضمر به کلالهٔ سنبل و نیز سرِ گل سرخ تشبیه شده و همزمان با شکسته شدن کلالهٔ آن بر سر این، بر هردو تفضیل یافته است. «بشکند» هم ایهام (یا استخدام) به دو معنی متفاوت دارد: معنای مـعمولی یـا خرد کردن، و چین یا شکن‌دار کردن زلف. نظیر این ایهام در این بیت او نیز هست:

گفتمش: زلف به خـون کـه شکـستی؟ گـفتا: حافظ، این قصه دراز است، به قرآن که مپرس

۳. شاید بتوان دو خوانش مختلف (به صورت ایهام ساختاری) برای بـیت قـایل شد: الف. دو لخت را از نظر دستوری جدا بگیریم، بدین معنی: حکایت فـراق، یک حسب حال (از نوع عادی) نیست، زیرا («که»ی تعلیل) اندکی از آن به صد رساله بالغ خواهد شد. ب. لخت دوم دنباله و وابستهٔ لخت اول گرفته شود، بدین‌سان: گلایه از شب هجران از آن‌گونه نیست که بتوان با صد رسـاله از عـهدهٔ شـرح گـوشه‌ای از آن برآمد، یعنی بیان این مختصر از آن به بسی بیش از اینها نیاز دارد. («که» در این حالتْ حرف ربط معمولی خواهد بود.) هرچند به نظر می‌رسد همین شـق اخـیر بـه دلیـل مبالغهٔ بیشتر مورد نظر شاعر بوده باشد، اما به هر حال در مورد شخص خواجه نباید هیچ گونه احتمال ایهامی را از نـظر دور داشت. «بـرآیـد» هـم دارای دو مـعنی است: ممکن شود، و: بالغ گردد.

حال است: قزوینی: حالیست، که اگرچه نسخ حاوی آن مـتأخرند (مـطابق دفـتر دگرسانیها ۷۹۱،۱) ولی برای مقصود شاعر (در شق دوم یاد شده) رساتر می‌نماید، گو این‌که دیگر امکانی برای خوانش نخست باقی نمی‌گذارد.

۴. سـعد وراویـنی: «هـرگز بـه گـلوی او [= جـهان ـ م] فـرونرود کـه یک نـوالهٔ

بی‌استخوانْ کسی را از خوان او برآید.» (مرزبان‌نامه ۱۳۷،۱)

گِردخوان: = سفرهٔ گرد؛ شعوری. خوان مدوّر؛ انوری:

رحـل اجـزا و نـان خشک بـرو   گردخوان من و کباب مـن است

(دیوان ۵۵۸،۲؛ دهخدا: رجل اجراد)

سوزنی:

ما جمله بر آن گردخوان نشسته   جـویان شـده نـان‌پارهٔ جدا را

(دیوان ۹)

(دهخدا، با قدری تغییر و افزودن ارجاعها) «گردخوان نقره کوب» کنایه از آسمان و نیز فلک ثوابت؛ خواجو:

حکمتت هر سال بر این گردخوان نقره‌کوب

بـرّه را از آتش خـورشید بـریان ساخته

(دیوان ۶۰۷)

(مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۵. وَ لقد اَرسَلْنا نوحاً الیٰ قومِهِ فَلَبِثَ فیهِمْ اَلْفَ سَـنةٍ اِلّا خَـمسینَ عـاماً فَـاَخَذَهُمُ اَلطّوفانُ وَ هُمْ ظالمونَ (عنکبوت ۱۴) (و به‌راستی ما نوح را به سوی قومش فرستادیم و هزار سال ـ بجز پنجاه سال ـ میان آنان ماند و آنگاه طوفان ایشان را فـراگـرفت، در حالی که ستمگر بودند.) در همین باره:

ای دل، ار سـیل فـنا بـنیاد هسـتی بـرکند

چون ترا نوح است کشتیبان، ز طوفان غم مخور

«کام هزارساله» ایهامی به عمر هزارسالهٔ نوح است، چه هزار سال عمر کردن هـم برای خودش کامی است.

۶. حواله: کنایه از کشش، مدد و مساعدتی برای توفیق است از آن سو (حـق) در برابر کوشش آدمی. حافظ همین واژه را به صورت «حوالت» برای وصل و کامروایی به کار برده است:

رهی زن که صوفی به حالت رود   به مستی وصلش حوالت رود

(دیوان ۱۰۵۹،۲)

واژه‌های همانند آن را هم برای همین معنی آورده است، مثل «بـرات»:... آن شب قدر که این تازه براتم دادند (۱۷۸/۳) و «پروانه»: در شب هجران مرا پـروانـهٔ وصـلی فرست... (۲۸۹/۹)

خیال بود که این کار: قزوینی: خیال باشد کاین کار، که سکته دارد. البته نسخه‌های قدیمتر مطابق خانلری‌اند.

۷. لاله: نماد شهید و شهید عشق است. (نک. ح ۷/ ۳۸۰.)

لاله: کذا قزوینی، و مناسبْ همین است. سایه و نیساری: ناله؛ روی سخن بیشتر با استاد ابتهاج (سایه) چونان شاعری بزرگ و بس خوش‌ذوق است: آیا روا می‌دانند که با وزیدن نسیم وصل (که همیشه موجب امیدواری و اهتزاز و استبشار است) بر مزار شاعر، به جای آن‌که «سر برآرد ز گِلش رقص‌کنان عظم رمیم» ناله سر دهد، آن هم صد هزار؟ آیا رواست که مثلاً برای پرهیز از تکرار قافیه (که گفته‌ایم چندان عیب شمرده نمی‌شود) چنین ترجیحی بدهیم؟ بگذریم از این‌که قدیمترین نسخ نیز «لاله» دارند. پس آیا دیگر جای سخنی هست؟

۱ زِهی خجسته زمانی که یار بازآید
به کام غمزدگان، غمگسار بازآید

۲ به پیش شاهِ خیالش کشیدم ابلقِ چشم
بدان امید که آن شهسوار بازآید

۳ در انتظار خدنگش همی‌پرد دل صید
خیال آن که به رسم شکار بازآید

۴ مقیمْ بر سر راهش نشسته‌ام چون گَرد
بدان هوس که بدین رهگذار بازآید

۵ اگر نه در خم چوگان او رود سر من
ز سر چه گویم و سر خود چه کار بازآید؟

۶ دلی که با سر زلفِین او قراری کرد
گمان مبر که دران دل قرار بازآید

۷ سرشک من نزند موج بر کنار، چو بحر
اگر میان وی‌ام در کنار بازآید

۸ چه جورها که کشیدند بلبلان از دَی
به بوی آن که دگر نوبهار بازآید

۹ ز نقشبندِ قضا هست امید آن، حافظ
که همچو سرو به دستت نگار بازآید

۲. شاه خیال: ترکیبهای تشبیهی چون این، پادشاه خیال و سلطان خیال در اشعار پیشینیان حافظ بارها به کار رفته. مثلاً امیرخسرو در دیوان و منظومه‌هایش بدون مبالغه دهها بار به کار برده است، همچون:

جان دید چو خونریزی سلطان خیالش   بستد کفن و تیغ و به زیر علمش رفت
(دیوان ۴۴)

عبید:

پیش سلطان خیال تو مرا غم می‌کشت   خدمتش تن زده از دور تماشا می‌کرد
(کلیات ۸۰)

مسعود سعد معشوق را چون پادشاهی می‌بیند که خدم و حشم او از اشک شاعر اُست:

به چشمم اندر، خیال او مَلِکیست کز آب دیدهٔ من لشکر و حشر دارد
(دیوان ۱،۱۴۷)

اَبلَق: حسن‌دوست در مورد واژهٔ «آبله»، در ضمن ذکر نامعلوم بودن اشتقاق آن، معتقد به همریشگی آن با «ابلق» است، و می‌نویسد: آبله، فارسی میانه ābilag احتمالاً از فارسی باستان ā-brdaka (مرکّب از ā پیشوند، و جزءِ دوم مشتق از ریشهٔ brd = تابیدن، درخشیدن) اَبْلَک = هرچیز دورنگ عموماً و سیاه و سفید خصوصاً؛ ابلق معرّب آن؛ اَبلوک = مردم منافق و دورو (برهان) (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آبله»، بـه تـلخیص) سُروری هم قایل به آن است که «ابلق» معرّب «ابلک» است. (مجمع‌الفرس) زنده‌یاد محمد مقدّم قایل به ارتباط «آبله» با «ابلک» است و در طی مقاله‌ای با نقل و نقد برخی آرا در این باره می‌نویسد: «آبله» واژه‌ای فارسی است، و «ابلک» و «ابلق» هنوز در این زبان زنده است به معنی پیس و لکّه‌دار و هرچیز دورنگ. در پایان مقاله هم نتیجه می‌گیرد که واژهٔ قرآنی «ابابیل» معرّب «آبله» و «طَیراً ابابیل» ترجمهٔ «آبله‌مرغان» است، چه احادیثی هست مشعر بر این‌که لشکر ابرهه با بیماری آبله‌مرغان نابود شد. (نک. «طیراً ابابیل»، سخن، س اول، ش هفتم و هشتم، بهمن و اسفند ۱۳۲۲، ص ۴۳۸ـ۴۳۹.) بعضی لغتنامه‌های فارسی این کلمه را معرّب «ابلک» فارسی گفته‌اند، لکن لغویّون عرب اشاره‌ای بدان نکرده‌اند؛ دورنگ، رنگی سفید که با آن رنگ دیگر باشد. المصادر زوزنی؛ = چپار، خلنگ، خلنج، پیس، پیسه، نرپیسه؛ واژهٔ اخیر در منتهی‌الارب، و مراد این است که پیسهٔ مادّه بَلقاء باشد. سیاه و سفید (دهخدا، ذیل «ابلق») و اما در منابع لغت عرب، جوالیقی در المعرّب چیزی دربارهٔ «ابلق» نمی‌گوید و ظاهراً اصل آن را عربی می‌داند. در فرهنگهای قدیم و معتبر عرب هم تازی تلقی شده است: بَلَق = سواد و بیاض، همچنین است بُلْقَة به ضم. فرسٌ اَبلق و فرسٌ بَلقاء (صحاح، لسان‌العرب) دابَّةٌ اَبلق = آن‌که دورنگی‌اش آشکار باشد. (جمهرة) گفتنی است که ظاهراً در کهن‌ترین متون نظم و نثر دری برای اسب دورنگ یا پیسه، واژه‌ای چون «ابلک» نیامده بلکه همان «ابلق» به کار رفته است. (برای نمونه، نک. فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آـب، ذیل «ابلق» که شواهدی از ترجمهٔ تاریخ طبری به انشای بلعمی و شاهنامهٔ فردوسی نقل شده است. همچنین در دهخدا، ذیل «ابلک» ذکر شده که تنها شاهد موجود در فرهنگهای پارسی برای اثبات این که «ابلق» معرّب «ابلک» است این شعر از سیف اسفرنگی است:

تا سوی او نکشد دولت تو پیش کمان | خصم شاد است به دلجویی تیر ناوک
گر بداند که به دور تو دورنگی عیب است | صبح صادق نکند ادهم شب را ابلک

و پس از ذکر این‌که «ابلوک» را هم مرادف آن شمرده‌اند، آمده است: و الله اعلم.

در باب بیت متن، پیداست که شاه نمی‌تواند بدون مَرکب حرکت کند؛ پس اسب سپید و سیاه چشم را پیش او می‌آورند تا او به اصطلاح بر چشم گوینده بنشیند، همچنان‌که این چشم می‌تواند شاه‌نشینی برای شکل مخیّل یا پَرهیب چنین پادشاهی نیز باشد: شاه‌نشین چشم من تکیه‌گهِ خیال تست... (۴۰۳/۶) نیز شاید بتوان «کشیدن» را استخدامی به معنای بیرون کشیدن چشم برای انداختن به زیر پای مخاطب نیز گرفت.

و امّا خرّمشاهی بیت را با استناد به برخی منابع، مرتبط با غیبت مهدی موعود (ع) و در آرزوی ظهور حضرت می‌داند، و از جمله به نقل از سفرنامهٔ شاردن می‌نویسد: صفویه در کاخ خود همواره دو اسب حاضر و آماده داشتند تا حضرت به هنگام پیدایی بر یکی از آن‌دو و نایب ایشان، یعنی عیسی (ع) بر دیگری بنشیند. نویسنده به اصطلاح دفع دخل مقدّر هم کرده‌اند، که: اگر کسی بگوید این رسم نسبتاً جدید است پاسخ این است: «رسم صفویه می‌تواند دنبالهٔ رسمی کهن‌تر باشد و آغازش به اعصار پیش از دوران حافظ بازگردد.» (ذهن و زبان حافظ، چ ۸، ۶۰۸ـ۶۰۹) نیز تصریح کرده‌اند که «یافتهٔ من است.» (حافظ حافظهٔ ماست ۲۷۴) این بنده گمان می‌کند اگر به جای «کشیدم» مثلاً «فرستادم» می‌آمد، باز می‌شد یک حرفی، و نیازی به چرخاندن «بازآید» مثلاً به این صورت نبود که: من اسب را کشیدم تا حضرت به سوی خلق بازگردد (یا از دید خلق به سوی آنان بازآید.) به هر حال من دو فعل «کشیدن» و «بازآمدن» را با یکدیگر به اصطلاح جفت و جور نمی‌بینم. البته این فقط دلیل زبانی است؛ اما در خصوص اصل قضیه، به فرض هم که مشکلی از این دست وجود نمی‌داشت یا به شکلی حل هم می‌شد، باز حرفی نداشتم، چه به نفی، و چه به اثبات. به هر روی، العُهدة علی القائل.

شاه: قزوینی و سایه: خیل، که ضبطی متأخّر است. ضمناً اگر «خیل خیال» بگیریم شاید معنی هم تغییر کند، بدین‌سان که اسب را با بوی اسبی دیگر (اغلب از جنس مخالف) تحریک و به جایی جلب می‌کنند، و اینجا هم می‌توان فرض کرد که شاعر قصد دارد چشم خود را چون یک اسبْ وسیله‌ای برای آمدن محبوب کند.

۳. خدنگ: نوعی از چوبهای نیکو باشد که تیر از آن سازند. (صحاح‌الفرس)

فرهنگها عموماً آن را درختی با چوب بسیار سخت که از آن تیر، نیزه و جز اینها سازند معنی کرده‌اند. توز (= توژ) را، که پوستی نازک و در عین حال سخت برای پیچیدن به دَور چوب کمان، زین و گاه برای نوشتن بود، پوست آن درخت خوانده‌اند. (نک. معین، حاشیهٔ برهان، و دهخدا، ذیل «خدنگ» و «توز».) بیشترین کاربرد «خدنگ» در شاهنامه است؛ رستم به اسفندیار:

من از شست تو هشت تیر خدنگ　　　بخوردم، ننالیدم از نام و ننگ
(۳۰۵،۶)

«زین خدنگ» هم، که بارها در اثر فردوسی آمده، ظاهراً به لحاظ همان توز یا پوست خدنگ بوده که بر زین می‌پیچیده‌اند؛ افراسیاب دربارهٔ رستم:

چنان برگرفتم ز زین خدنگ　　　که گفتی ندارم به یک پشّه سنگ
(۶۷،۲)

خیالِ:= به خیالِ، یا: در خیالِ؛ حذف حرف اضافه از اول متمم یا قید، حذفی که به‌ویژه در زبان محاوره رایج است.

قزوینی این بیت را ندارد.

۴. هوس: معادلی است برای اصطلاح «طلب» و البته شاعرانه‌تر. (نک. ح ۵۷/۸.)

بدین رهگذار: ایهام: الف. به این معبر یا گذرگاه؛ ب. از این جهت یا لحاظ، به این طریقه (از جهت خاکساری ورزیدن من) البته اگر به جای «به» حرف «از» آمده بود این معنی واضحتر می‌بود، مثل بیت ناصر بخارایی:

چو گرد در رهت افتاده‌ام که برخیزم　　　به دامن تو ازین رهگذر درآویزم
(دیوان ۳۳۶)

(نیز نک. بیت خود خواجه در ۱۵۲/۸ و نمونه‌های شعریِ آن.)

بدین‌سان معنی بیت هم روشن است و «چون گرد» نشستن گوینده بر سر راه مخاطب برای ابراز نهایت کوچکی خود در برابر اوست و آرزو می‌کند تا شاید به این تمهیدْ دل او را بر خود نرم کند.

۵. چه کار = به چه کار؛ مهین‌دخت صدیقیان هم معتقد به حذف حرف اضافهٔ «به» از آن است. («چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.) خواجه در بیتی مشابه این:... گوهر جان به چه کار دگرم بازآید (۲۳۲/۵) این حذف مثل موردی است که در بیت ۳ ذکر شد.

بازآید: کاربرد معمول در این عبارت فعلی «آید» (مطلق) است، و نه «بازآید»، و

ظاهراً به الزام ردیف چنین آمده است.

۶. زلفین: غنی آن را به کسر «فـ» می‌داند و می‌نویسد: نویسندگان ایرانی، قیاساً به لغت عربی، «زلف» را در فارسی تثنیهٔ عربی بسته‌اند، که غلط است. «زلفین» همان است که امروز در خراسان «زلفیِ در» می‌گویند، یعنی قلّاب. زُلفِین یعنی زنجیر. (یادداشتها ۱۶۱) در دهخدا هم همین نظر اظهار شده و «زلفین» را از زُرفین، زُفرین، زولفین، زوفرین، اوستایی zafran (= حلقهٔ چهارچوبِ در، صندوق و جز آن، که چفت یا زنجیر را در آن می‌اندازند) دانسته‌اند، به دلیل شباهت حلقهٔ زلف به آن. نیز مثل غنی «زلفیِ در» را در گویش خراسانی ذکر کرده و گفته‌اند در زبان پشتو «زلپی» و در شهمیرزادی «زلفین» گفته می‌شود، و دلیل این‌که این واژه همان «زورفین» و نظایر آن است و نه تثنیهٔ «زلف» این است که در عربی آن را از فارسی گرفته و فعل هم از آن ساخته‌اند: زَرْفَنَ صُدْغَهُ = همچو زنجیر ساخت زلف را، مولدةٌ مأخوذةٌ مِن الزُّرفین. (منتهی‌الارب) نیز در یک مدخل فرعی آمده: زلفَین به صیغهٔ تثنیه از تصرفات فارسی‌زبانان است و متعرّب. آنندراج. نظر علّامهٔ فقید، هم به خط او: تثنیهٔ زلف نیست، وگرنه تثنیه را تصغیر کردن و سپس جمع بستن [زلفینک ـ م] نه با اصول زبان فارسی بلکه با هیچ زبانی دیگر نمی‌سازد.

نظر علّامهٔ فقید بی‌شک صائب و فصل خطاب است، چنان‌که این کمترین را نمی‌رسد چون و چرا کردن در آن. امّا عرض او این است که: دوزلف، زلف دوتا (یا: دوتاه) و غیره قطعاً تثنیه است به دلیل دورشتهٔ تافتهٔ زلف که از دوسوی سر فروانداخته می‌شود. حال آیا در مورد «دوزلفون»، که این همه در دوبیتی‌های محلی از جمله آنِ طاهر آمده (دوزلفونت بوَد تار ربابم...) آیا باز تبدیلی از «زلفین» و نظایر آن است؟ بسیار بعید است، زیرا ظاهراً از همان مواردی است که تثنیه را هم جمع بسته‌اند به همان معنی زلف دوتا (=دوزلفان) چنان‌که «ان» در آخر کلمات در گویشهای محلی بدل به «ون» می‌شود، ضمن این‌که هیچ تار یا سیم ربابی حلقه حلقه (مثل زولفین یا زورفین) نیست (گو این‌که علقهٔ شباهت را در این مورد فقط می‌توان به اعتبار نازکی دانست.) در هر حال، به فرض هم که استعمال عربیِ «زَرْفَنَ» را دلیلی قاطع بر ارتباط «زلفین» با «زورفین» به لحاظ شباهت چین و شکن زلف با آن بدانیم، دست‌کم حساب زلف دوتا، دوزلفون و غیره را باید از آن جدا و آن را از مقولهٔ تثنیهٔ زلف به دلیل بافتگی یا فروریختن آن به دوسو بدانیم. همچنین هرچند بیان اشتقاق لغات به طریق علمی و بر مبنای ضوابط فقه‌اللغه یا زبانشناسی، امری درست و بایسته است، ولی می‌توان

پرسید: آیا قاطبهٔ کاربران زبان به هنگام استعمال «زلفین» آن را تشبیه زلف به زورفینِ در تلقی می‌کرده‌اند یا تصوّر تثنیه از آن داشته‌اند؟

۷. قرار کردن: از کاربردهای افعال در قدیم است = قرار گذاردن یا نهادن امروز. در حافظ چند بار آمده است.

در لخت نخست «کنار» ایهام میان این معانی دارد: جنب، دامن و ساحل. در لخت دوم نیز این ایهام هست: میان (کمر + وسط یا درون) کنار (طرف + آغوش). نظیر آن را چند بار به کار برده است. (نک. ح ۷/ ۱۸۰.)

قزوینی این بیت را نیز (مثل بیت ۳) ندارد.

۸. به بویِ: اینجا هم مثل بسیاری جایها هردو معنی رایحه و آرزو را دارد.

دگر: دو معنی، شاید به طریق ایهام، دارد: الف. بار دیگر، دوباره، باز؛ ب. بعدی.

۹. نقشبند: اینجا = نگارگر، به معنای کسی که با نهادن نقوشی از رنگ و حنا بر دست یا پای کسی او را می‌آراید (چنان‌که در فرهنگها، از جمله جهانگیری، برهان، رشیدی، و آنندراج آمده است. نیز نک. دهخدا، ذیل مدخل فرعی «نگار».) البته نقشبند، جز معنای خاصّ مذکور، معنای عامّی هم دارد، یعنی هر نقّاش، مصوّر و رسّام یا صورت‌نگار، اگرچه به آن یا این معنی، در ابیاتی با محتوای دینی و عرفانی، مراد حضرت حق یا کشندهٔ نقش آفرینش یا پرگارزنندهٔ تمامت افلاک و اجرام است؛ سنایی:

که تواند نگاشت در آدم　　　نقشبند قلم‌نگار قِدم؟

(حدیقه ۱۸)

سعدی:

قدیم نکوکار نیکی‌پسند　　　به کلک قضا در رحِم نقشبند

(بوستان ۳۴)

امیرحسن دهلوی:

ای نقش خوب، از تو شکایت نمی‌کنم　　　بر ما هرآنچه می‌رود، از نقشبند تست

(دیوان ۵۳)

«نقشبند» از نظر دستوری، گاهی یا در برخی بافتها صفت فاعلی مرخّم (= نقش‌بندنده) است، همچون بیتهای مذکور از سنایی و سعدی؛ گاهی هم اسم مصدر مرخّم (= نقشبندی) همچنان‌که در بیت امیرحسن. در بیت حافظ به هردو صورت قابل توجیه است، یعنی هم آن را می‌توان «نقشبندی قضا» گرفت، و هم

«نقش‌بندندۀ قضا»؛ و در شق اخیر نیز می‌توان آن را حمل بر «قضای نقشبند» کرد، و یا کلّ ترکیب را کنایه از حضرت حق انگاشت.

نگار: معنی خاص آن، که در اینجا مورد نظر است: رنگ و حنا و نقوشی که از حنا یا ترکیب حنا و رنگ بر دست و پا گذارند. (دهخدا) البته این معنی به صورت ایهام میان معنای مذکور و معنی معشوق زیبا و آراسته (معنی غالب در اشعار حافظ) آمده است. می‌توان قایل به استخدام (از انواع ایهام) نیز شد و گفت: «نگار» از سویی برای معشوق زیبا استخدام شده و از سوی دیگر به معنی نقش حنا (به قرینۀ «دست»). سرو هم با برگهای همیشه سبزش گویی دارای دستهای (= شاخه‌های) نگارکرده و حنابسته است. حافظ نظیر همین ایهام را با «نگار» و «دست» باز هم دارد:

حسن‌فروشی گلم نیست تحمل، ای صبا　　　دست زدم به خون دل، بهر خدا نگار کو؟

در آن چمن که بتان دست عاشقان گیرند　　　گرت ز دست برآید، نگار من باشی

معنای دیگر «نگار بر دست گذاردن» (اگرچه در حافظ نیامده) معادل «پشت دست را داغ کردن» است، چنان‌که کمال اسمعیل می‌گوید:

گر با سرِ مهر تو شوم دیگر　　　شاید که نهی نگار بر دستم

(دیوان ۷۳۲)

در مکتب هندی با «نگار» به معنی حنا مضامین بسیار ساخته شده، از جمله این بیت لطیف صائب، که دریغ است نقل نکردن آن:

عجب که پای ترا در نگار نگذارد　　　ز انتظار تو خونی که در دل است مرا

(دیوان ۲۹۸،۱)

❊ ❊ ❊

امید، خوشبینی و تسلّای نفس از سراپای غزل برمی‌آید، چنان‌که ردیف در هدایت محتوی شعر در این جهت دارای بیشترین نقش و تأثیر است. گمان نمی‌کنم در شعر قدیم بتوان غزلی با این ردیف یافت که از این قاعده بیرون باشد. به هر حال، این ردیف نوعاً از آنهایی است که شعر را یکدست می‌سازد. اوج امید و نوید نیز در مطلع و مقطع شعر است.

۱ اگــــر آن طـــایر قــدسی ز درم بـــازآیــد
عـــمر بُگْــذشته، بـــه پـیرانــه‌سرم بـازآیــد

۲ دارم امّـید بـرین اشکِ چـو بـاران، کـه دگـر
بـــرق دولت، کـــه بـــرفت از نـظرم، بــازآیــد

۳ آن‌که تـاج سـر مـن خـاک کـف پـایش بـود
از خـــدا مـــی‌طلبم تـــا بـــه ســـرم بـازآیـد

۴ خواهم اندر عقِبش رفت و بـه یـاران عـزیز
شـــــخصم ار بـــازنیاید، خـــبرم بـــازآیـــد

۵ گـــر نـــثار قـدم یـار گـرامـی نکـنم
گـــوهر جـــان بـــه چـه کـار دگـرم بـازآیـد

۶ مانعش غلغل گل گشت و شکرخواب صَبوح
ورنـــه، گـــر بشـنود آه ســـحرم، بـــازآیـد

۷ کـوس نـودولتی از بـام سـعادت بـزنم
گـــر بـــبینم کـــه مـــه نـــوسفرم بـــازآیـد

۸ آرزومـــند رخ شـاهِ چـــو مـاهم، حـــافظ
هـــمّتی تـــا بـــه ســـلامت ز درم بـــازآیـد

۱. امیرخسرو:

به سر من اگر آن طُرفه پسر بـازآیـد عمر من هرچه برفته‌ست، ز سر بازآید
(دیوان ۲۳۹)

عمر: از نظر بیان، استعاره از معشوقی که در حکم عمر شاعر است، و از نظر بدیع، ایهام میان معنی معشوق و زندگی. (نک. ح ۲۳/۶.)

م: (در: پیرانه‌سرم) شناسهٔ مفعولی (=مرا عمرِ بگذشته)

۲. دگر: =بار دیگر، دوباره، باز

«باران» و «برق» با همدیگر از جهتی تـناسب، و از جـهت دیگـر (تـداوم بـاران و گذرایی برق) تضاد دارند، و شاعر به هردوی اینها نـظر دارد و مـی‌گوید: ایـن اشکِ

مداوم من سبب بازآمدن آن دولت و اقبالِ به سرعت زایل شده خواهد گشت.

۳. به سرم: ایهام: الف. آن تاج افتخارْ دوباره بر سرم گذارده شود. ب. آن شخص بار دیگر به پیشم (یا به بالینم) بیاید.

۴. خبرم بازآید: سعدی:

همین حکایت روزی به دوستان برسد — که سعدی از پیِ جانان برفت و جان انداخت

(غ ۳۱)

خود خواجه:

خرّم آن روز کزین مرحله بربندم رخت — وز سر کوی تو پرسند رفیقان خبرم

نکته‌ای که در سنجش بیت شیخ با بیت خواجه در متن و نیز بیت اخیر شایان توجه است این‌که: در عین شباهت محتوی در هرسه بیت، آنچه سعدی با «حکایت» (= ماجرا و داستان مرگ) بیان کرده، حافظ با واژهٔ ایهامی «خبر» بازگفته، به دو معنی: یکی معنای عام یا همان حکایت و جریان و قضیه، و دیگر معنای خاص یا اصطلاحی آن یعنی خبر مرگ، همچنان‌که در زبان محاوره هم فراوان به کار می‌رود، مثلاً: برو که امیدوارم خبرت بیاد. (در دهخدا هم به این معنی ضبط شده است.) «شخص» هم دارای معنی دوگانه یا ایهامی است: یکی خود و نفس، و «شخصم» یعنی خودم یا به نفس خود؛ دیگر جسم و پیکر، و «شخصم» در این معنی برابر است با بدنم یا کالبد مرئی من. (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۱۰۲/۲.)

رفت و: چنین‌اند سایه و نیساری، قزوینی بدون «و» (ضبط نسخ متأخر).

۵. م: (در: دگرم) می‌توان آن را شناسهٔ ملکی یا اضافی گرفت، اگرچه مطابق هنجار قدیمْ شناسهٔ مفعولی (=مرا به چه کار) است.

۶. شکرخواب صبوح: از نظر دستوری، اضافهٔ نشوئی (خوابِ ناشی از نوشیدن شراب صبحگاهی) است، اگرچه در مواردی که «صبوح» صرفاً به معنای مطلق صبحگاه باشد اضافهٔ اختصاصی خواهد بود. و اما از نظر معنایی یا محتوایی، شکرخواب صبوح یا صبوحی در اشعار حافظ بیشتر به مفهوم غفلت و بی‌خبری از امور و حقایق آمده، و در اینجا نیز چنین است. نمونه‌های دیگر از همین معنی: تا کی میِ صبوح و شکرخواب بامداد؟... (۲۴۸/۴) میِ صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند؟... (۴۴۳/۴)

غلغل گل گشت: اقدم نسخ موجود همین را دارند. بنا بر این شاید نتوان ایرادی بر خانلری از جهت نفس ضوابط تصحیح گرفت، اگرچه حافظ در موارد مشابه معمولاً

«چنگ» دارد، مثل: غلغل چنگ درین گنبد مینا فکنم (۳۴۰/۴). «غلغل گل» را در مورد حاضر تنها می‌توان به معنی جوشش و شکفتگی آن گرفت، مثل: گل به جوش آمد و از مَی نزدیمش آبی... (۳۶۹/۵) که این معنی نیز در اینجا مناسب نمی‌نماید، زیرا این‌گونه غلغل نه از آن نوع است که سروصدا داشته باشد و همین باعث مشغولی و غفلت کسی از چیزی یا از کسی شود. به هر حال قزوینی، سایه، نیساری و بیشتر طبعهای دیگر «چنگ» دارند.

۷. مه نوسفر: مضمون ظاهراً برگرفته از نواختن کوس و دهل و غیره در آیینهای استقبال از افراد عزیز یا مهم است. و اما ماه را در سنت شعری با سفر، شبگردی، جهان‌پیمایی (و گاه با غریبی، به همین اعتبار سفر) مرتبط و توصیف کرده‌اند. (نک. ح ۲۰۰/۷).

۸. «چو ماه»، هم می‌تواند به «شاه» ملحق شود، و هم به «رخ» (=رخ چو ماهِ شاه) همّت: اینجا آشکارا به معنی دعا یا نیت خیر و نفَس صدق است. (نک. ح ۱۲/۱۲.)

* * *

غنی شعر را مربوط به ایام دوری دوسالهٔ شاه شجاع از شیراز (به هنگام چیرگی برادرش محمود بر آن) می‌داند. دلیلی هم بر ردّ این نظر وجود ندارد بلکه قراینی هست که می‌تواند مؤید آن باشد، همچون: دولت (ب ۲) که احتمالاً می‌تواند دولت و اقبال شاعر از نظر ملازمت و مصاحبت ممدوح باشد. این که شاعر می‌گوید ناز و نعمت و سرمستی موجب غفلت و یاد نکردن از شاعر بوده (ب ۶) توجیهی شاعرانه است از آنچه می‌تواند سرگرمیهای فردی با جایگاه والا باشد (حال خواه درست باشد و خواه صرفاً احساس و برداشت شاعر از نیامدن فرد مورد نظر.) نیز تکرار واژهٔ «دولت» در ترکیب «نودولتی» که در صورت بازگشت او نصیب شاعر خواهد شد، و مهمتر از همه، بیت مدحی آخر در بیان آرزوی بازگشت صحیح و سالم وی از سوی شاعر.

۲۳۳

۱ نفس برآمد و کام از تو برنمی‌آید
فغان، که بخت من از خواب درنمی‌آید

۲ صبا به چشم من انداخت خاکی از کویش
که آب زندگی‌ام در نظر نمی‌آید

۳ قد بلند ترا تا به بر نمی‌گیرم
درخت کام و مرادم به بر نمی‌آید

۴ مگر به روی دلارای یار ما، ورنی
به هیچ وجهِ دگر کار برنمی‌آید

۵ مقیم زلف تو شد دل، که خوش سوادی دید
وزان غریب بلاکش خبر نمی‌آید

۶ ز شست صدق، گشادم هزار تیر دعا
ولی چه سود؟ یکی کارگر نمی‌آید

۷ کمینه شرط وفا ترک سر بود، حافظ
برو، برو، ز تو این کار اگر نمی‌آید

۱. سعدی:

به کام دل نفَسی با تو التماس من است   بسا نفَس که فرورفت و برنیامد کام
(غ ۳۶۲)

برآمدن نفَس: «نفَس» و «جان» به دلیل بستگی این دو به یکدیگر در ترکیبات متعدد با هم برابرند، مثل: بریدن نفس = بریدن جان، به سر شدن نفس = به سر شدن جان، به لب آمدن یا رسیدن نفس = به لب آمدن یا رسیدن جان، گرفتن نفس کسی = گرفتن جان او. بنا بر این «برآمدن نفس» را (که این نگارنده به این معنی در فرهنگها نیافته است) می‌توان به قیاس با «برآمدن جان» در اینجا به معنی مردن دانست.

۲. بیت تقریباً نظیر بیتی از غزل بعدی (۲۳۴/۳) است، و گمان می‌کنم یکی از این‌دو صورتی از دیگری، با قدری دستکاری، بوده باشد.

۳. قامت بلند دلدار را به صورت پوشیده به درختی مانند کرده که ثمر آن کام دل گوینده است.

۴. وجه: این نیز از ایهامهای رایج در شعر شاعران است: الف. روی، چهره؛ ب. طریق، شکل، شیوه، جهت؛ سعدی:

چون به هر وجهی بخواهد رفت جان از دست ما
خوبتر وجهی بباید جُستن، اولیٰ روی تو
(غ ۴۸۵)

امیرحسن:

گلی یا سرو یا بدر منیری به هر وجهی که گویم، دلپذیری
(دیوان ۳۵۳)

حافظ:

هر کسی با شمع رخسارت به وجهی عشق باخت
زان میان پروانه را در اضطراب انداختی

در بیت متن، حذف و قصری در لخت اول هست، و «کار» و «برآید» به قرینه‌های موجود در لخت دوم حذف شده است = مگر این‌که کار با روی دلارای یار ما برآید؛ مشکل ما تنها با دیدن او حل می‌شود.

این بیت در غزل بعدی عیناً آمده است. (نک. ح ۲۳۴/۴.)

۵. سواد: الف. سیاهی زلف؛ ب. قُراء و روستاهای هرجا؛ سواد کوفه و بصره = روستاها و آبادیهای اطراف آن (لسان‌العرب) سیاهی شهر که از دور پدید آید. (معین) نخستین نشانه‌های آبادی در کنار شهرها را از این جهت «سواد» می‌نامند که از دور سیاهی می‌زند؛ به همین معنی، نظامی در مورد دِه:

دهی بیند آراسته چون بهشت سوادش همه سبزه و آب و کشت
(اقبالنامه ۱۸۹)

مولانا دربارهٔ شهر:

چون سواد آن بخارا را بدید در سواد غمْ بیاضی شد پدید
(مثنوی ۳، ۲۲۰)

سلمان، مثل حافظ به وجه استعاره:

آباد چون بماند آن دل که در سوادش
از ترکتاز چشمت یغما بود همیشه؟
(دیوان ۲۷۱)

مطابق بیت حافظ، زلف یار از بیرون نما و نمودی خوش و دلفریب دارد، چنان‌که دل، که مثل یک آدم از دیدن این منظره از دورادور خوشش آمده جلو رفته ولی غرق

در عوالم رازناک و پیچیدهٔ آن شده و در دام افتاده، چنان‌که دیگر نشانی از او به چشم و صدایی به گوش نمی‌آید. «غریب بلاکش» خود به معنی فروافتادن دل در دام زلف است. میان «غریب» و «سواد» هم تناسبی هست در این‌که مثلاً هر غریب خسته و بیابان‌پیموده‌ای وقتی به سواد شهری می‌رسد شاد می‌شود.

۶. بیت خود او:

از هر کرانه تیر دعا کرده‌ام روان باشد کزین میانه یکی کارگر شود

گشادن تیر: =رها و پرتاب کردن آن؛ فردوسی آن را بی‌شمار به کار برده است، چون:

چو بیند بر و بازوی و مِغفرت خدنگی بباید گشاد از برت

(شاهنامه ۵۲،۴)

فرّخی:

همی کشید به نام رسول، سخت کمان همی گشاد به نام خدای، تیر خدنگ

(دیوان ۲۰۶)

نیز به صورت مصدر مرخم «گشاد» در ترکیبهایی چون گشاد تیر، گشاد کمان، و گاهی مطلق «گشاد» به همین معنی می‌آید.

گشادن تیر از شست: یا شست گشادن به تیر =رها کردن آن؛ فردوسی:

از آن لشکر، الیاس بگشاد شست که گشتاسپ را برکُند کار پست

(۵۳،۶)

نظامی:

شاه کان تیر برگشاد ز شست ایستاد و کمان گرفت به دست

(هفت پیکر ۷۱)

گشاد (مصدر مرخّم) هم به همین معنی بارها در شاهنامه آمده است، مثل:

که من از گشادِ کمان، روز کین بدوزم همی آسمان بر زمین

* * *

این غزل و غزل بعدی در طبع قزوینی فقط یک غزل، ولی با سه بیت بیشتر، است. نک. ح غ ۲۳۴، سخن پایانی.)

و اما اگر بنا را بر دو غزل جداگانه و با ابیات کنونی بگذاریم (اگرچه این نگارنده در آن تردید دارد) می‌توان گفت که غزل حاضر از حیث کیفیت در مجموع قدری در سطح بالاتر قرار می‌گیرد، زیرا به نظر می‌رسد بار و وزن بیانی و بدیعیِ آن نسبتاً بیشتر است.

۲۳۴

۱ ز دل برآمدم، و کار برنمی‌آید
ز خود برون شدم، و یار درنمی‌آید

۲ درین خیال به سر شد زمان عمر، و هنوز
بلای زلف درازت به سر نمی‌آید

۳ چنان به حسرت خاک در تو می‌میرم
که آب زندگی‌ام در نظر نمی‌آید

۴ بَسم حکایت دل هست با نسیم سحر
ولی به بخت من امشب سحر نمی‌آید

۵ مگر به روی دلارای یار ما، ورنی
به هیچ وجهِ دگر کار برنمی‌آید

۶ فِدای دوست نکردیم عمر و مال، دِریغ
که کار عشق ز ما این قدَر نمی‌آید

۷ ز بس که شد دل حافظ رمیده از همه کس
کنون ز حلقهٔ زلفت به‌در نمی‌آید

۱. بر آمدن از دل: چیزی به این صورت در هیچ‌یک از فرهنگهای در دسترس یافت نشد. معنایی که در دهخدا\مناسب این مقام می‌توان یافت واماندن، دور شدن، افتادن و بازماندن است (در ذیل یکی از مدخلهای فرعی «برآمدن») که شواهد آن هم نه با متمم «دل» بلکه با خورد و خواب و آرام و امثال اینهاست. به هر حال برآمدن از دل را هم می‌توان به طریق قیاس به معنی واماندن یا دور شدن از دل و مآلاً از کف دادن آن یا منفک شدن از آن گرفت، چنان‌که «برون شدن از خود» در لخت دوم نیز چیزی از همین مقوله است.

می‌گوید: از دل خود جدا شدم یا کم آن گرفتم تا کار عشق بسامان شود، ولی نمی‌شود؛ و از خود و نفْس خود بیرون آمدم تا (به تعبیر خود خواجه) دیو بیرون رود و جای به فرشته بپردازد، ولی یار به درون نمی‌آید. به هر حال از ابیات متعدّدی از اوست که محتوای آنها نومیدی از لقا یا دیدار یار است.

۲. به سر آمدن: ایهام تناسب: الف. سر به اعتبار قرار گرفتن زلف بر آن؛ ب. به انتها رسیدن؛ می‌توان برای «به سر آمدن» معنایی متفاوت نیز لحاظ کرد، و آن به ذهن یا تصوّر آمدن است، که معنی بیت در این شق چنین خواهد بود: عمر من در خیالِ به دست آوردن زلف تو به پایان آمد، چه مشتاق بودم که بلای (البته دلخواه و دلپذیرِ) زلف تو بر سرم بیاید، اما شاید مرا درخور این بلا نیافته است. این را به‌ویژه با توجه به ساختار معناییِ ابیات پیرامونی، که بیانگر حرمان و حسرت‌اند، ذکر کرده‌ام، مثلاً در بیت بعدی سخن از بی‌بهرگی حتی از خاکِ درِ معشوق است. شاید هم بتوان هر دو معنی را به طریق ایهام تضاد منظور داشت.

۳. بیت شبیه است به ۲۳۳/۲.

۴. م: شناسهٔ مفعولی (=بسی مرا)

به بختِ: می‌توان آن را به معنای معمول (= به اقبالِ، در طالعِ) گرفت، و یا آن را حمل بر طنز و تهکّم کرد.

۵. وجه: برای ایهام آن، نک. ح ۲۳۳/۴.

این بیت عیناً در غزل قبلی آمده است. (۲۳۳/۴) ابوالحسن نجفی: بعید می‌نماید که حافظ یک بیت را در دو غزل تکرار کند. («حافظ: نسخهٔ نهایی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۲.) البته تکرار یک لخت در چند مورد در اشعار او هست، اما در مورد عدم تکرار یک بیت کامل، حق با جناب نجفی است.

۶. لحن شاعر می‌گوید: این اندازه هم همّت نداریم که عمر و مال (بی‌ارزش‌ترین چیز در قبال دوست) را صرف یکچنین عشق عظیمی کنیم.

به نظر می‌رسد روی سخن شاعر کلّی و متوجه آنهایی است که فاقد این همت‌اند، زیرا خود شاعر، چنان‌که در بیت ۲ گفته، عمر و حیات خود را بر سرِ ـ حتی ـ خیال دلدار گذارده، و لذا تناقضی در این میان مشهود نیست.

۷. حلقه: ایهامی به «حلقهٔ در» نیز دارد.

دل شاعر را بارها فرورفته در چم و خم چین و شکن زلف یار دیده‌ایم، چنان‌که مایل به بازگشت به مکان خود (سینه و وجود او) نیست و:... هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد، یا:... زین سفر دراز خود یاد وطن نمی‌کند. در اینجا هم حلقهٔ زلف یار را جایی خوش و دنج برای رهایی از هرگونه شرّ و شغلی یافته است.

❊ ❊ ❊

چنان‌که در مورد غزل قبلی ذکر شد، آن و این غزل هردو در قزوینی فقط به صورت یک غزل یگانه آمده و سه بیت از غزل حاضر (ب ۲، ۴ و ۷) در آن ادغام گردیده. ابوالحسن نجفی این غزل را نیز اصیل می‌داند. (مقالهٔ مذکور در ذیل شمارهٔ ۵، ص ۳۲) به هر حال در برخی نسخ خطی، دو غزل به صورت موجود در طبع خانلری آمده (که نیساری هم در دفتر دگرسانیها آن را تأیید می‌کند) و در برخی دیگر تنها یک غزل با ابیاتی بیشتر، چنان‌که مثلاً در چاپ قزوینی و سایه. و اما اگرچه مطابق ثبت و ضبط نیساری نسخ حاوی دو غزلْ قدیمتر از نسخ یک‌غزلی‌اند، اما این نگارنده قدری بعید می‌داند که در اصل و عصر حافظ دو غزل به این شکل و این ابیات بوده، زیرا، گذشته از تکرار یک بیت کامل در این دو، بیت ۳ از غزل حاضر هم به نظر می‌رسد صورتی از بیت ۲ در غزل قبلی با تغییری مختصر باشد. آیا با توجه به دقت و وسواس غریب حافظ می‌توان احتمال داد که دو غزل جداگانه با ردیف و قافیه‌ای یگانه، آن هم با این تکرار مکررها از او صادر شده باشد؟ ایراد یا پرسش نه در مورد کار خانلری است، چون استاد فقید به اقتضای نسخه‌های در اختیار ایشان کاملاً درست و منطبق بر ضوابط تصحیح متن عمل کرده‌اند؛ سخن در اصل قضیه است. ممکن است کسانی باشند که بروز چنین وضعیتی را منتسب کنند به عدم تدوین اشعار خواجه به صورت دیوان در زمان زندگی او و این‌که در صورت تدوین آن، شاعر لامحاله متوجه تکرارهای موجود می‌شده و به رفع آن اقدام می‌کرده است، اما من باز تکیه بر شخص خواجه و حافظهٔ معروف و وسواس موصوف او می‌کنم که بعید می‌نماید راه به بروز چنین مشکلی داده باشد. نظیر این موردْ دو غزل کاملاً همروال ۳۵۷ و ۳۵۸ در طبع حاضر است، که آنجا هم بعید دانسته‌ام حافظ دو غزل به آن روال سروده باشد. (نک. شرح دو غزل مذکور، سخن پایانی.) قزوینی آنجا هم فقط یکی را درست دانسته و آورده است.

۲۳۵

۱ مـژده، ای دل، کـه مسـیحا نـفسی مـی‌آید
کـــه ز اَنـــفاس خـــوشش بـوی کسـی مـی‌آید

۲ از غـم هـجر مکـن نـاله و فـریاد، کـه دوش
زده‌ام فـــالی و فـــریادرسی مـــی‌آید

۳ زاتش وادی اَیـمَن نــه مـنم خـرّم و بس
مــوسی آنـجا بــه امـید قَـبَسی مـی‌آید

۴ هیچ کس نیست که در کوی تواش کاری نیست
هـــر کس آنـــجا بـــه طـریق هـوسی مـی‌آید

۵ کس ندانست کـه مـنزلگه مـعشوق کـجاست
ایـــن قـــدَر هست کـــه بـانگ جـرسی مـی‌آید

۶ دوست راگـر سرِ پـرسیدن بـیمار غـم است
گـو: بِـران خـوش، کـه هـنوزش نـفسی مـی‌آید

۷ خـبر بـلبل ایـن بـاغ بـپرسید، کـه مـن
نـــاله‌ای مـــی‌شنوم کـــز قـــفسی مـــی‌آید

۸ یـــار دارد ســـرِ آزردن حـــافظ، یـــاران
شـــاهبازی بـــه شکـــار مگســـی مـــی‌آید

۱. مسـیحا نـفَس: اضـافهٔ مـقلوب (= نـفَس مسـیحا، یـا: مسیح) صـفت مـرکب «مسیحانفس» هم از آن ساخته شده، که در مورد فردِ دارای دم جانبخش و شفابخش به کار می‌رود، اما از نظر دستوری در مورد حاضر صدق نمی‌کند. و اما اگر در کـاربرد «مسیحا نفس» یا «نفس مسیحا» تلقی صفتی از «مسیحا» شده باشد، آنگاه می توان آن را صفتی با حذف علامت صفت (مثل موارد فراوان مشابه) دانست و ترکیب را به جای اضافی، وصفی (= نفس مسیحایی) خواند. این به هر حال به قـصد و نـیت شـخص گوینده بستگی دارد. (نیز دربارهٔ نفَس یا دَم مسیحایی، نک. ح ۵۹/۶.) مسعود سعد:

این جمله ز آثار نسیم است، مگر هست
آثـار نسـیم سـحر انـفاس مسـیحا
(دیوان ۷،۱)

اَنفاس: جمع نفَس = فیوض، برکات و آثار نیکویی که از مصاحبت، مفاوضت (= گفتگو) مجاورت و حتی همزمانی با فردی صادق یا عارف و به هر حال نیکونهاد و صاحب‌همّت حاصل می‌شود. چنین نفس یا انفاسی یکی از مفاهیم بس مهم در معارف اسلامی، عرفان و شعر معنویّت‌گرای پارسی است.

کسی: در این‌گونه موارد، بیانگر فردی است شناخته برای گوینده ولی غالباً ناشناس برای غیر، و اشاره به معشوق یا هر فرد محبوب و مورد اعتقادی دارد که شاعر ترجیح می‌دهد به اجمال و سربسته از او سخن گوید. «کسی» را می‌توان در چنین مواردی به صورت پارادوکسی «نکرهٔ معرفه» خواند؛ سعدی:

به یادگار کسی دامن نسیم صبا   گرفته‌ایم و دریغاکه باد در چنگ است

(دیوان ۷۱)

امیرحسن:

ای سرو، به تو شادم، شکلت به فلان ماند

ای گل، به تو خوشنودم، تو بوی کسی داری

(دیوان ۳۸۳)

خود خواجه:

پیوسته از آن روی کنم همدمی‌اش   کز رنگ وی‌ام بوی کسی می‌آید

(دیوان ۲،۱۱۰۹)

۳. آتش وادی اَیمن:= آتش موسی، آتش طور (نک. ح ۴۷۷/۲.) وادی ایمن:= بیابان واقع در سمت راست کوه طور (نک. ح ۲۷/۲.)

موسی (ع): سرگذشت او در سوره‌های مختلف قرآنی به تفاریق آمده است، همچون کریمه‌های قصص، طه، شعراء، اعراف، یونس و غیره. ترجمهٔ پیوستهٔ احوال آن حضرت نیز در تمامی منابع مربوط به اعلام قرآن، دایرةالمعارف‌ها و برخی شروح حافظ (از جمله حافظ‌نامهٔ خرّمشاهی ۱۸۶ـ۱۸۹) آمده است. ماجراها و رویدادهای مرتبط با او، از قبیل کودکی و به آب سپردن او به دست مادر از بیم فرعون، قضایای موسی با فرعون در بزرگسالی، سامری و گوسالهٔ زرّین، شعیب، هلاک فرعون و کافران، ید بیضا، درخت آتش یا درخت اخضر، میقات یا موعد و... خلاصه هرآنچه از فرهنگ سامی وارد اسلام و از این طریق داخل در شعر پارسی شده همواره از جذاب‌ترین امور و معانی و تصاویر برای شعرا، از جمله حافظ، بوده، به‌ویژه که، گذشته از تمامی این جلوه‌های متنوّع معنوی و الهام‌بخشی‌های این ماجراها، همواره

حامل روح امید، چه به طریق عام و چه به صورت رجای عارفانه بوده و نـویدبخش نور و رستگاری و ختم شقاوتها و رسوایی فریب و سحر در برابر صـدق و ایـمان و چیرگی انجامین مردم تهیدست بر مقتدرترین ارباب زر و زور. همین روح رجا را در بیان نمادین خواجه به خوبی می‌توان احساس کرد. این آتش به تنهایی در بر دارنـدهٔ جوهره‌ای از مجموع ماجراها و جوانب سرگذشت موسی و نمادی از نـور هـدایت است:

مددی گر به چراغی نکند آتش طور   چارهٔ تیره شبِ وادی ایمن چکنم؟

۴. نیست: (در: کاری نیست)= نباشد؛ استعمال مضارع اخباری به جای التـزامـی است. (نک. ح ۱۴۵/۸.)

۵. سلمان:

طـلبکاریم و مـقصد نـاپدید است   گـرانـباریم و مَرکب نـاتوان است

(دیوان ۶۸)

جرس: در اینجا عامل یا نماد آگاه‌سازی، تنبّه و هدایت است، در برابـر «جـرس» در:... جرس فریاد می‌دارد که: بربندید محملها، که نمادی از انصراف و جدایی از حال خوش عارف در جنب و جوار جانان است. (نک. ح ۱/۴.) یحیی بـاخرزی، در بـیان جنبهٔ هدایتگری جرس و ناقوس: «جذبه‌ای کـه تـرا از خـدای خـبر دهـد و از خـود خلاص دهد و ترا به سر توبه و انابت و عبادت آرد عبارت از آن به "ناقوس" کـنند و مقصود از او انتباه و حضور است از غَفَلات طبیعت و عادت.» (فصوص‌الآداب ۲۴۶) صادق گوهرین: جرس: ورود خطاب الهی است به دل با نوعی قهر و غلبه، و از این جهت است که پیغمبر (ص) وحـی را بـه آواز درای و جـرس تشـبیه فـرموده است. تعریفات ۶۶ و ۲۴۲ (شرح اصطلاحات تصوف ۴۲،۴)

۶. پرسیدن بیمار:= بیمارپرس، عیادت (نک. ح ۹۲/۵.)

۸. آنچه در اصطلاحْ صفت جلال و قهر خوانده مـی‌شود، در ایـنجا بـه صـورت شاعرانه بازگو شده: آزار از سوی معشوقی که در سطوت و اقـتدار و نـیز چـیرگی و چالاکی به شاهباز مانَنده شده، در برابر مگسی خرد و خوار، اگـرچـه هـمین مگس، آنگاه که «قندپرست» (= شیدا و شیفتهٔ معشوق شیرین) مـی‌شود «فـرّ هـمایی» پـیدا می‌کند. (۱۱۹/۴) سلمان، در همین معنی:

عاشقان سر زلفت همه جانبازانند   مگسان شکرستان تو شهبازانـند

(دیوان ۱۶۴)

در بیت متن، به‌ویژه در لخت اول، هجاهای کشیدهٔ پیاپی «آ» را می توان واج‌آرایی خواند، ولی در صورتی که بگوییم به قصد خبر کردن از تاختن معشوق بر سر شاعر یا استمداد در برابر آن است، مشمول صدامعنایی خواهد بود.

* * *

قزوینی غزل را ندارد، اما سایه، به رغم ارادت به‌طبع قزوینی، آن را دارد. ابوالحسن نجفی هم غزل را اصیل می‌داند. («حافظ: نسخهٔ نهایی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۲.) نیساری هم آن را اصیل دانسته و آورده، ضمن این‌که پس از بیت ۷ این بیت را نیز (که خانلری الحاقی تلقی کرده) افزوده (سایه نیز):

جرعه‌ای ده، که به میخانهٔ ارباب کرم هر حریفی ز پی ملتمسی می‌آید

البته، مطابق ثبت خود جناب نیساری، این بیت در قدیمترین نسخ موجود نیامده، و لذا اصالت آن محل تردید است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۸۰۴.) این را هم بد نیست از حضرات بپرسیم: آیا به نظر شما «میخانهٔ ارباب کرم» می تواند سخن حافظ و مطابق با عرف و اسلوب شعر او باشد؟

۱ مـعاشران، ز حـریف شبانه یاد آریـد
حـقوق بـندگی مـخلصانه یـاد آریـد

۲ به وقت سـرخـوشی، از راه نـالهٔ عشـاق
بـه صَـوت نـغمهٔ چـنگ و چَـغانه یـاد آریـد

۳ چو لطفِ باده کـند جـلوه در رخ سـاقی
ز عـاشقان بـه سـرود و تـرانـه یـاد آریـد

۴ چـو در مـیان مـراد آوریـد دست امـید
ز عـهد صـحبت مـا در مـیانه یـاد آریـد

۵ نـمی‌خورید زمـانی غـم وفـاداران
ز بـی‌وفایی دَور زمـانه یـاد آریـد

۶ سمند دولت، اگرچند سرکش است، ولی
ز هـمرهان بـه سـرِ تـازیانه یـاد آریـد

۷ به وجه مرحمت، ای ساکنان صدر جلال
ز روی حـافظ و ایـن آسـتانه یـاد آریـد

۲. وقت: شاید بتوان معنی حال (مصطلح در تصوف) را هم از آن به طریق ایهام (به قرینهٔ «نالهٔ عشّاق») اراده کرد، اگرچه در کلّ شعرْ نشانی از تصوف و عرفان مشهود نیست.

راه: ایهام تناسب به معنی ترانه و تصنیف (نک. ح ۱۳۵/۴.)

عشّاق: هم ایهام تناسب به پرده یا گوشه‌ای به این نام در موسیقی دارد. (نک. ح ۱۶/۴.)

صوت: این نیز همان نوع ایهام را دارد: الف. آوا، صدا (به معنی امروزین) ب. ترانه و آهنگ (نک. ح ۴۷۰/۶.)

چغانه: (= چَغان، چَغنه)= سازی کوبه‌ای و ضربه‌ای، که دو سه شکل داشته: یکی متشکّل از کدویی کوچک و خشک، با درونی پر از سنگریزه و دسته‌ای که به هنگام ترقّص به دست می‌گرفته و آن را موزون به حرکت و صدا درمی‌آورده‌اند. دیگر

به‌صورت دو باریکه چوب تراشیده و در انتها متصل به هم که زنگوله‌هایی در دو انتهای دیگر آن می‌بسته و آن را با باز و بسته کردن زنگوله‌ها به صدا درمی‌آورده‌اند. (برای اطلاع بیشتر، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین.) و امّا به نظر این نگارنده، چغانه همان است که فرنگیان مالاکاس می‌گویند، دارای محفظه‌ای که در داخل آن مهره‌هایی ریز ریخته‌اند، و دسته‌ای که به دست می‌گیرند. معمولاً دوتا را در دستان خود می‌گیرند و همراه با ریتم آهنگ و ترانه به صدا در می‌آورند و صدایی چون «چـ‌شـ‌شـ، چـ‌شـ‌شـ» ایجاد می‌کند. آقای ستایشگر در فرهنگ خودْ مالاکاس را اخلکندو و جق‌جقه تعریف کرده‌اند، که بعید می‌دانم مصداق مالاکاس باشد بلکه اینها دو بازیچهٔ کودکان‌اند و چندان همانندی با مالاکاس ندارند. به هر حال چغانه یا مالاکاس سازی است ایقاعی که برای تشدید ضرباهنگ به کار می‌رود. همچنین این‌که در برخی فرهنگها آن را علاوه بر این معنی به نوعی ساز ذوی‌الاوتار (=زهی یا سیمی) نیز معنی کرده‌اند احتمالاً استنباطی نادرست از برخی اشعار است که چغانه همراه با نام سازهای زهی در آنها ذکر شده است. (در فرهنگ اخیر نمونه‌هایی از چنین ابیاتی به دست داده شده است.)

بیت ظاهراً چنین می‌گوید: آنگاه که سرخوش یا بی‌خیال هستید، با آوای (شاد) چنگ و چغانه از نالهٔ غم و درد عاشقان حرمان‌زده یاد کنید.

راهِ ناله: قزوینی، سایه و نیساری: آه و ناله؛ این در حالی است که، مطابق ثبت جناب نیساری، دو قدیمترین نسخهٔ موجود (ایاصوفیه ۸۱۳ و آصفیه ۸۱۸) مثل خانلری است. از این گذشته، اطلاع‌بخشی «راه» بیش از «آه» است، و ایهام پیشگفته را نیز دارد.

۳. مراد از لخت نخست، سرخ و لعل‌فام شدن چهرهٔ ساقی بر اثر تابش پرتو بادهٔ روشن، و یا افتادن فروغ رخ ساقی در باده است. ساقی معمولاً خودش شراب نمی‌نوشیده تا بتوان از گلگون شدن رخسار او بر اثر مستی سخن گفت، اما اگر به هر حال ساقیی خود باده‌نوش بوده باشد می‌توان جلوه کردن باده در رخ وی را حمل بر تأثیر آن بر او کرد.

۴. میان: ایهام تناسب (وسط یا مرکز + کمر)

میانه: نیز همان (وسط یا مرکز +اَثنا یا حینِ دست به کمر آوردن)

در لخت اول، استعارهٔ کنایی آمده، بدین‌سان که کام و مقصود را به زیبارویی مانند کرده، اما به جای ذکر خود او یکی از لوازم یا متعلقاتش (کمر) را آورده است، یعنی تشخیص یا آدم‌نمایی.

۶. به سرِ تازیانه: از موارد بحث‌انگیز بوده و نوشته‌ها دربارهٔ آن متعدد. برخی صاحبنظران که به آن پرداخته‌اند: خانلری، علی رواقی، حسینعلی هروی و امین‌پاشا اِجلالی. از نخستین سده‌ها و مشخّصاً از سدهٔ پنجم به بعد، فراوان در متون به کار رفته است با تغییر و تحولی در مدلول و مصداق. این کنایه معمولاً در مورد پادشاهان یا برترین رجال مملکت به کار می‌رفته، و دلیل آن به زعم این نگارنده این‌که: آنان، به ضرورت حرکت با مَرکب، زمانی بیش یا کم را در حال سواری یا باری تازیانه به دست می‌گذرانده‌اند، و لذا برخی فرمانها، اشاره‌ها و یا بذل و بخشش‌ها، شمارش تقریبی لشکر خود یا خصم، تعیین حدود مکانی و غیره با حرکت دادن تازیانه صورت می‌گرفته است. درست به همین سبب است که در این خصوص هم، مثل هر کنایهٔ دیگر و مطابق تعریف این مقولهٔ بیانی، ارادهٔ معنای حقیقی نیز در درجهٔ بعد از معنای کنایی آن ممکن و جایز است.

به دلیل فراوانی شواهد و نیز اظهارنظرهای صورت گرفته، ناگزیرم تنها به برخی بسنده کنم. و اما معانی این عبارت یا دگرگونیهایی که پذیرفته، به نظر بنده به این صورت قابل طبقه‌بندی است:

الف. داد و دهش‌هایی بزرگ که به‌آسانی هرچه تمام‌تر، با بلندنظری و بی‌پروایی و بی‌دریغ صورت می‌گرفته است؛ به عبارت دیگر، آنچه را که با زحمت و مرارت یا جنگیدن به کف آمده به سادگی بخشیدن؛ انوری:

گیتی به سرِ سنان گشادیم   پس از سر تازیانه دادیم
(دیوان ۲،۶۹۷)

به سرِ تیغ ملک بگرفته   به سرِ تازیانه بخشیده
(همان ۷۱۸)

نظامی هم چند بار دارد؛ مثلاً از زبان اسکندر در باب گرفتن ممالک، املاک و اموال ستمگران به قهر و هبه کردن به ارزانیان و سزامندان به آسانی و به کلان:

چو دولاب کو شربتِ تر دهد   از این سر ستاند، بدان سر دهد
به هرچ از سر تیغم آید فراز   سرِ تازیانه‌م کند تُرکتاز
(شرفنامه ۲۶۰)

باز به همین معنی:

هرچه آرد به زخمِ تیغ فراز   به سر تازیانه بخشد باز
(هفت پیکر ۲۴)

آوریدی جهان بـه تـیغ فـراز　　　بـه سـر تـازیانه دادی بـاز
(همان ۱۰۳)

اینها همگی به مفهوم مثبت یا همراه با مباهاتِ شخص بخشنده به کار خود بود. اما عکس آن، یعنی نهی و تحذیر از چنین دهشی، را هم داریم. دانای مهران، شاه اردشیر را برحذر می‌دارد از اسراف یا به اصطلاح ریخت و پاش کردن نتیجهٔ زجر و زحمت خلق در پای این و آن به انگیزهٔ بزرگی فروختن، به رخ کشیدن، تجمّل‌انـدیشی و یـا وجیه ساختن خویش: «و بدان، ای ملک، که ایزد تعالیٰ تـرا راعـی رعـیت و مُـراعـی مصالح ایشان کرده است. از ایشان به تیغ ستدن و به تازیانه بخشیدن و بدان تَرگ کلاه و طرف کمر آراستن، مورث دو وبال و موجب دو نکال است... تا آخـر» (مـرزبان‌نامه ۱، ۱۳۹) پیداست در مورد مذکور، اعتبارِ به حیف و به طرح دادن در میان است، و این خلاف آن چیزی است که اسکندر در شاهد پیشگفته بدان می‌بالید. حال نکته‌ای که به گمان من اهمیت خاص خود را در امرِ شناخت و جداسازی معانی این عبارت دارد این‌که تا کنون تمامی شواهد همراه با واژهٔ «تیغ» و یک مورد نیز «سنان» به جای آن بود یا «بلارک» در یکی از شواهد بعدی، یعنی جملگی ملازم با معنی قهر و غلبه بودند، در حالی که در مورد سایر معانی آن چنین چیزی مشهود نخواهد بود، یا باری شواهد ما چنین گواهی می‌دهند.

ب. نشانه‌ای از صولت، صلابت و قدرتی که با کمترین حرکت و تحرک و تکانی (ظ. بدون تقبل خطری یا تحمل مـرارتـی مـثل تـیغ زدن و یـا جـنگیدنی آنـچنانی) بیشترین فتح و کشورگشایی یا اثربخشی را از خود به ظهور می‌رساند؛ خاقانی:

اسب درتـاز، تـا جـهان طـرب　　　بـه سـر تـازیانه بسـتانیم
(دیوان ۴۸۳)

دل مرا، که دواسبه ز غم گریخته بود　　　هوای تـو بـه سر تـازیانه بـازآورد
(همان ۵۹۹)

نزاری:

ولی چگونه رود در رکاب سلطانی　　　که عالمی به سر تـازیانه‌ای گـیرد؟
(دیوان ۱۰۴۷)

ج. نشان دادن کمترین توجه، التفاتی مختصر، اندکی لطف، کرم یا یادآوری؛ ظهیر فاریابی، در بیتی بس گویا که هم کوچکی التفات را می‌رساند و هم این را کـه شأن و شوکت ممدوح فراتر از توجه به چیزی است:

اشارتی به سر تازیانه بس باشد　　نگویمت که به سویی عنان بپیچانی
ز کیمیای بقا آفریده‌اند تو را　　به التفات تو ارزد زمانهٔ فانی؟
(دیوان ۱۷۶)

عبید زاکانی:

ترا که گفت که با کشتگان راه غمت　　اشارتی به سر تازیانه نتوان کرد؟
(کلیات ۷۳)

کاربرد دیگر سر تازیانه در شمارش اجمالی، سریع یا سردستی افراد سپاه و غیره است: «دیگر روز امیر برنشست و به صحرایی که پیش باغ شادیاخ است بایستاد و لشکری را به سر تازیانه بشمردند که همگان اقرار دادند که همه ترکستان را کفایت است.» (تاریخ بیهقی ۶۲۷) «لشکری که داشت، همه را گِرد کرد و از جیحون بر این سو بگذشت و به سر تازیانه بشمرد. ده هزار سوار برآمد.» (نظام‌الملک، سیرالملوک ۲۵) پیشتر به امکان ارادهٔ معنی حقیقی در کنار معنی کنایی اشاره شد. هیچ بعید نیست که به هنگام شمارش، سر تازیانه را هم به سمت واحدهای شمردنی می‌گرفته‌اند، همان کاری که با حرکت چوب خیزران و یا خود دست ممکن است صورت گیرد، اگرچه به هر حال اصل بر معنی کنایی است.

همچنین در متون گاهی واژه‌هایی دیگر بدل از «سر» و «تازیانه» آمده است، مثلاً جناح تازیانه (=بال یا بازوی تازیانه، یا همان رشتهٔ بافته یا دُوال آن) نظامی:

گیرد به بلارک روانه　　بخشد به جناح تازیانه
(لیلی و مجنون ۳۱)

یا: شیب تازیانه، که «شیب» هم همان رشته است. (دهخدا) امیر معزّی (سدهٔ پنجم و اوایل ششم) به معنی نهایت اقتدار نشان دادن با کمترین حرکت یا اشارت:

تا شیب تازیانهٔ رایض گسسته گشت　　آشفته گشت و گشت جهانی که بود رام

گاهی هم «مِقرعه» (تازیِ تازیانه) جایگزین آن شده. مثلاً خاقانی چند بار «شیب مقرعه» را به جای «سر تازیانه» آورده، به همان معنای یاد شده در مورد بیت معزّی:

از شیب تازیانهٔ او عرش را هراس　　وز شیههٔ تکاور او چرخ را صدا
(دیوان ۵)

مرا شهنشهِ وحدت ز داغگاه خِرد　　به شیب مقرعه دعوت همی کند که: بیا
(همان ۷)

و اما هروی در بحثی در این باره می‌کوشد تا بیت حافظ را (که به نظر بنده دارای

معنای مشخص و در جهت سنت استعمال این عبارت است) تأثیر پذیرفته از متنی بداند که سنجش این‌دو با همدیگر چیزی است از مقولهٔ قیاس مع‌الفارق: خارخار اندیشه‌ای مرا بر آن می‌دارد که بگویم اشاره به واقعهٔ خاصی هم در بیت، مورد نظر شاعر بوده است، و آن اشاره به داستان «یوسف و زلیخا»ست به شرحی که در تفسیر سورهٔ یوسف تألیف احمد بن زید طوسی آمده و در توضیحات خانلری نیز به آن اشاره شده است. هروی آنگاه سطوری را از آن (به اهتمام محمد روشن ۴۶۲) نقل می‌کند، که وقتی زلیخا به یوسف می‌گوید که گنج و مال، جمال، حرمت و کامرانی او همه در کار عشق یوسف شده ولی عشق یوسفی هنوز بر جای است یوسف از او برهان می‌خواهد، و زلیخا امر می‌کند که یوسف تازیانه را به او بدهد. سپس «زلیخا آهی بکرد، آتشی از تجاویف احشای او برفروخت و تازیانه را بسوخت و چون تفّ آن آتش به دست یوسف رسید تازیانه از دست بینداخت و عنان اسب را بگردانید.» هروی می‌گوید: حافظ این متن سدهٔ ششمی را دیده و در این بیت به آن نظر داشته. آنگاه عباراتی را از دو صفحه قبل از آن می‌آورد که «سمند دولت» دارد: «پس یوسف بر تخت نشستی و ترتیب کار رعیت می‌ساختی وگاه بر سمند دولت نشستی و هرسو که می‌خواستی تاختی.» («در جواب نکته‌گیر بر حافظ چاپ خانلری»، نشر دانش، س هشتم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۶، ص ۶۹ـ۷۰؛ در پاسخ به این نوشتهٔ امین‌پاشا اجلالی: «چند نکتهٔ قابل تأمل در دیوان حافظ خانلری»، همان نشریه، س هفتم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۶، ص ۸۴، که در ضمن بحثی دربارهٔ «به سر تازیانه» شواهدی در اثبات معنای مذکور در بند «ج» به دست داده است.) من در چند مورد با این سنجش و این حکم مشکل دارم. اول: این‌که حافظ آن متن را دیده باشد، اگرچه به دلیل علاقه‌اش به تفاسیر، محتمل می‌نماید، اما قطعی و یقینی نیست. دوم: مگر «سمند دولت» ترکیبی است که اختصاص به این یا آن متن داشته باشد؟ سوم: میان «سمند دولت برنشستن» و «سمند دولت سرکش است» تفاوت بسیار است. چهارم، و مهمتر از همه: کجای این متن ارتباطی با سرِ تازیانه و کسی را با آن به یاد آوردن دارد؟ وانگهی، اساساً چرا در خصوص چیزی با این همه شیوع در متون باید به دنبال منابعی اینچنینی به عنوان مأخذ تأثیر و تأثّر دوید و زمین و آسمان را به هم دوخت؟

خوانشی متفاوت هم برای این عبارت هست با سکون «ر»، یعنی «به سرْ تازیانه» به صورت صفت مرکّب برای همرهان، که با آن چنین معنایی حاصل می‌شود: از همراهان ستمدیده و تازیانه خوردهٔ خود یاد کنید. روانشاد پرتو علوی جانبدار این

خوانش است. (نک. عقاید و افکار خواجه ۱۱۲ـ۱۱۳.) چنان‌که دیدیم، پیشینهٔ دیرینهٔ این عبارت جای تردیدی در مکسور بودن «ر» باقی نمی‌گذارد، اما به گمان من، و در وهلهٔ بعد، امکان خوانش به سکون و ارادهٔ معنی اخیر را، البته به طریق ایهام از نوع ساختاری و به صورت معنای ثانوی، نمی‌توان منکر شد، به‌ویژه که حافظ، به شهادت مواردی فراوان که تاکنون داده‌ایم و بعداً نیز خواهیم دید، بهرهٔ بسیار از این گونه ایهام گرفته است. تازه معنی دیگری را هم، باز از رهگذر ایهام می‌توان قایل شد، و آن معنی حقیقی لفظ است، یعنی از من یاد کنید حتی اگر شده با زدن تازیانه بر سرم، که من آن را هم خریدارم. به هر حال حافظ است دیگر، با علاقه‌ای خارق‌العاده به ایهام، چنان‌که همگان می‌شناسند؛ لیکن به هر روی، اصل معنی در بیت حاضر چیزی نیست بجز لطف و التفاتی اندک.

سرانجام، شاید بتوان گفت که در همهٔ معانی مذکور، یک عنصر یا قدر مشترک وجود دارد، و آن عبارت است از کمترین کوشش یا حرکت یا کوچکترین لطف و مرحمت، یا به دیگر سخن، در کل شواهد، آمیزه‌ای از اقتدار، بلندنظری، کرم و جوانمردی وجود دارد که هیچ‌کدام هم قابل ردّ و نفی نیست.

سرکش است، ولی: قزوینی و سایه: سرکشیده رود؛ نیساری مثل خانلری؛ از ثبت ایشان برمی‌آید که چندین نسخه که به ترتیب قدیمترین نسخ حاوی بیت‌اند مثل خانلری‌اند. البته در «سرکشیده رود» شاید بتوان ایهامی را به این معنی نیز قایل شد: این اسب با سر و گردن کشیده و افراخته حرکت می‌کند.

۷. وجه: ایهام به معنی رخسار و روی (نک. ح ۲۳۳/۴.)

صدر جلال: برترین مکان در دربار یا مجلس شاهان؛ «صدر» و «آستانه» در برابر همدیگر می‌آید، مثلاً:

امروز کدخدای براعت تویی به شرط | تو صدردار و این دگران وقف آستان
(دیوان خاقانی ۳۱۳)

حافظ می‌گوید: شما که از فیض جوار پادشاه برخوردارید (یا با تأویل جمع به مفرد: شما، پادشاه) یادی کنید از این رخساری که همواره بر خاک آستان شما سوده (خدمت و خاکساری کرده) و نصیبی نیافته است.

بیت از آنهایی است که این نگارنده «اشارات مدحی» می‌خواند، در برابر ابیات صریحاً و کاملاً مدحی.

* * *

غزلی است با غمی نهفته در سراپای آن. حسب حال کسی است که روزگاری مکان و مکانتی داشته و در جنب و جوار شاه و یارانِ شادکام خویش (که اکنون همه او را از یاد برده‌اند) به سر می‌آورده است. می‌توان احتمال داد که از سروده‌های ایام دوری او از زادگاه بوده باشد، و به هر حال از این روی که ثبت‌کنندهٔ برهه‌ای خاص از حرمان شاعر نسبت به روزهای خوش اوست، دارای اهمیت. شعر را با سرراست‌ترین بیان یا به اصطلاح شیرفهم‌کننده‌ترین زبان آغاز می‌کند تا حالیِ حریفانِ هنوز کامروا و در ناز و نعم خویش کند که: آن‌که این قدر آسان فراموشش کرده‌اید همان انیس و جلیس دی و دوش شما بوده است. در بیت ۵ صدا را به ملامت بلندتر می‌کند: این روزگار غدّار به نوبهٔ خود خدمت شما هم خواهد رسید و از خجالتتان درخواهد آمد.

رفیقان چنان عهد صحبت شکستند　　　که گویی نبوده‌ست خود آشنایی

شعری است کاملاً یکپارچه، با نقشی بس مهم که ردیف در هماهنگی آن ایفا کرده است.

۱ بیا، که رایت منصورِ پادشاه رسید
نُوید فتح و بِشارت به مهر و ماه رسید
۲ جمال بخت ز روی ظفر نقاب انداخت
کمال عدل به فریاد دادخواه رسید
۳ سپهر، دَور خوش اکنون زند که ماه آمد
جهان به کام دل اکنون رسد که شاه رسید
۴ ز قاطعان طریق، این زمان شوند ایمِن
قوافل دل و دانش، که مرد راه رسید
۵ عزیز مصر، به رغم برادران غَیور
ز قعر چاه برآمد، به اوج ماه رسید
۶ کجاست صوفی دجّال‌کیشِ مُلحِدشَکل؟
بگو: بسوز، که مهدیّ دین‌پناه رسید
۷ صبا، بگو که: چها بر سرم درین غم عشق
ز آتش دل سوزان و دود آه رسید
۸ ز شوق روی تو، شاها، بدین اسیر فِراق
همان رسید کز آتش به روی کاه رسید
۹ مرو به خواب، که حافظ به بارگاه قبول
ز ورد نیم‌شب و درس صبحگاه رسید

۱. رایت منصور: ایهام: الف. پرچم منصور بن مظفر بن محمد، آخرین حکمران خاندان مظفری (دربارهٔ او، نک. ح ۱۴۹/۱۰.) ب. پرچم پیروز یا: پیروزی؛ شقّ اولْ ترکیب اضافی و دوم وصفی است. به عنوان ترکیب وصفی در تمامی ادوار ادب دری برای هر پادشاهی، خواه پیروز راستین و خواه تعارفی، به کار رفته است؛ برای نمونه، سعدی:

زنهار، که از دمدمهٔ کوس رحیلت چون رایت منصور، چه دلها خفقان کرد
(غ ۱۸۰)

عبید:

رسید رایت منصورِ شاه بنده‌نواز　　به خرّمی و سعادت به خطّهٔ شیراز

(کلیات ۳۵)

عماد فقیه:

دل من چون عَلَم از باد هوا می‌لرزد　　تا بشد رایت منصورِ شه از کشور ما

(دیوان ۱۱)

(پیداست که عبید و عمادْ عهد منصور مظفری را درنیافتند و به هنگام جلوس او بیش از دو دهه از وفات این دو شاعر گذشته بود.) خود حافظ «رایت منصور» را احتمالاً برای شاه شجاع هم آورده است: رساند رایت منصور بر فلک، حافظ... (۱۴۳/۷)

۲. بخت را به طریق استعارهٔ کنایی (تشخیص) به انسانی مانند کرده و یکی از لوازم آن، یعنی نقاب برداشتن از روی کسی، را در کلام آورده است. عدل را هم به همان طریق به کسی تشبیه کرده که داد ستمدیدگان را می‌دهد. نیز پیداست وقتی اسم یا مصدر به جای صفت (عدل به جای عادل) می‌آید مبالغه بسی بیشتر می‌شود.

۴. قاطعان طریق: قطع یا بریدن طریق یا راه، هم معنی مثبت یا معمول (= طی کردن) دارد، و هم منفی که معادل «راه زدن» است و در اینجا اراده شده است.

در اینجا، از نظر شاعر، متاع دل (ظ. عشق یا معرفت یا شعر و غیره) و دانش هم دزدان و رهزنان خاصّ خود را دارد، مثلاً هرگونه مدّعی کذّاب در عالم علم و عشق، همچون زاهدان و صوفیان زرّاق، و یا سارقان آثار شعر و ادب و نظایر اینها؛ اگرچه می‌توان به نحو کلّی و اجمالی آن را چنین تعبیر کرد که: زمینه برای شکوفایی دانش، عرفان و شعر و ادب فراهم گشته است.

۵. عزیز مصر: در قرآن کریم هم حکمران مصر «عزیز» خوانده شده است، مثل: وَ قالَ نِسْوَةٌ فی ٱلمدینةِ ٱمْرأةُ ٱلعزیزِ تُراوِدُ فَتیٰها عَن نفْسِهِ [یوسف ۳۰ (و زنانی در آن شهر گفتند: همسر عزیز از بردهٔ خویش او را می‌خواهد...) ـ م] و هم در همان‌جا برادران یوسف به او می‌گویند: یا اَیُّهَا ٱلعزیزُ مَسَّنا وَ اَهلَنَا ٱلضُّرُّ [آ ۸۸ (ای عزیز، به ما و خانوادهٔ ما گزند رسیده است.) ـ م] و این عنوان تا امروز [= تا زمان تألیف کتاب یعنی حدود سدهٔ چهارم ـ م] برقرار بوده است. (ثعالبی، ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۳۶۹ـ۳۷۰، با قدری حذف و اضافه) رشیدالدین فضل‌الله (اوایل سدهٔ حافظ) دربارهٔ مصر: «آن ولایات از دیوانِ عزیز باشد و او حاکم و متصرّف.» (جامع‌التواریخ ۱، ۲۹۸) اسم عزیز نیز گاهی همراه با لقب او می‌آمد: «اعمال فلسطین از دیار شام مضاف با

مصر، ملِک العزیز عثمان را باشد.» (همان‌جا)

غیور: اینجا در معنی لغوی = حسود، رشک‌بر:... ترسم برادران غیورش قبا کنند (نک. ح ۱۹۱/۷.)

چاه یوسف: قرآن: الجُبّ (یوسف ۱۵) «پس یوسف را بدان چاه فروگذاشتند، چون به نیمهٔ چاه رسید رسن ببریدند تا در قعر چاه افتد. گفته‌اند: آب از قعر چاه برآمد تا یوسف بر آب افتاد، و گفته‌اند که: جبریل به یک پریدن از سدرةالمنتهیٰ به قعر چاه آمد و یوسف را به برِ خویش بگرفت. سنگی بود در آن چاه، یوسف را بر آن سنگ نشاند.» (قصص قرآنِ مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۱۳۹) «جبریل گفت: یا یوسف، هیچ غم مدار. خدای ـ عزّوجلّ ـ ترا از این چاه زود برهاند و ترا پیغامبری دهد و به درجهٔ پادشاهی رساند [...] گویند: آن چاهی است میان زمین اردن و مصر، چهارصد ارش درازنای او.» (همان ۱۴۰)

اوج: ایهام داردِ به اصطلاحی نجومی، به قرینهٔ «ماه». (نک. ح ۱۱۰/۱.)

به اوج رسیدن: وَ کذلکَ مَکَّنّا لِیوسفَ فی الأرضِ یَتَبَوَّأُ مِنها حَیثُ یَشاءُ (یوسف ۵۶) (بدین گونه ما یوسف را در آن سرزمین توانایی بخشیدیم تا هرجا که خواهد، در آن جای گیرد.)

۶. دجّال ـ مهدی: سنایی در باب سلطان عصر، ابیاتی دارد که احتمال می‌دهم حافظ ناظر بدان بوده باشد:

مُلک و ملّت چو پود و چون تارِ است — آن بدین، این بدان، سزاوار است

ای بـه دَم جفتِ عیسیِ مریم — دام دجّال برکَن از عالم

اندرین روزگارِ بدعهدی — چیست جز عدل، هدیهٔ مهدی؟

(حدیقه ۲۶۲)

دجّال: در اصل لغت از «دَجْل» = قطرانِ (= دُجَیل) بسیار مالیدن بر شتر گَرگین (= گر یا جَرَب برآمده) است بدان گونه که تمامی بدن او را فروپوشاند. به این کار «تدجیل» می‌گویند، پس اگر آن را در مشعلها ریزند «دَسّ» (= پنهان‌کاری و فریب) خواهد بود. (لسان‌العرب) همین معنای حقیقی و محسوس به معنی مجازی و مجرّد یعنی دروغگویی و نیرنگ بدل شده است: دَجَلَ = دروغ گفت؛ دَجّال = بسیار دروغگو (همان) مسیح کذّاب (صحاح) فریبنده و تلبیس‌کننده و دروغگوی (منتهی‌الارب) «ابن‌عبّاس (رض) گوید: دجّال در اصل از مدینهٔ رسول بوَد، جهودزاده‌ای [...] چون قیامت نزدیک آید وی گشاده شود، بر آن اِتان [= ماده خر ـ م]

نشیند، از آن‌که او را هیچیز برنتاود مگر آن خرِ یک‌چشم [...] خلق فتنهٔ وی گردند که آواز ملاهی و طُبول و بوقات و صُنوج شنوند که با وی بود، آهنگ به نظارهٔ وی دهند. هرکه چهل قدم از پسِ وی فراشود خود نیز باز نتواند گشت [...] عیسی (ع) از محراب بیت‌المقدّس بیرون آید، مهدی (ع) را فرا پیش کند تا امامی کند؛ عیسی و دیگر مسلمانان از پس وی نماز کنند [...] آنگه عیسی (ع) بر اسبی نشیند حرب دجّال را [...] او را زخمی زند تا هلاک شود.» (قصص قرآن مجید ۲۹۳_۲۹۴) «از رسول (صلعم) مروی است به روایت عبدالله بن عباس (رضعهما): یَخرُجُ الدّجالُ مِن یهودیّةِ الاصفهانَ حتی یَأتی الکوفةَ فَیَلْحَقهُ قومٌ مِنَ المدینة و قومٌ مِنَ الطّور و قومٌ مِنْ ذی یمن و قومٌ مِن قزوین.» (نزهةالقلوب، المقالةالثالثة ۵۰) فتنةالدّجّال از جملهٔ مضاف و منسوب‌های عربی است. ثعالبی: پیامبر (ص) از فتنهٔ دجال و عذاب قبر به خداوند پناه می‌برد. (ثمارالقلوب ۴۰۸) فروزانفر: «دجال: دروغگوی، شخصی که مطابق روایات اسلامی در آخرالزمان ظاهر خواهد شد و از یک سوی او نهر آب و از سوی دیگر نهری از آتش خواهد بود و هرکه در نهر آتش رود آب سرد می‌نوشد و آن‌که در آب فرورود سر از آتش برمی‌آورد. او همهٔ عالم را می‌گیرد مگر مکه و مدینه را، و بر پیشانی او به حروف مقطّعه "کافر" نوشته‌اند. مطابق همین روایات، یک چشم او کور است و یا اصلاً پلک آن شکافته نشده و به اصطلاح ممسوس و ناپیداست، ولی چشم راست یا چپ او، روایات مختلف است. در زمان پیغمبر شخصی بوده است به نام "ابن صیّاد، ابن صائد" که او را دجال می‌پنداشته‌اند و عامه معتقد بوده‌اند که دجال از اهل اصفهان است و چاهی در اصفهان نشیمن اوست [...] برای اطلاع از عقیدهٔ قدما دربارهٔ دجال، جع: صَحیح بخاری، طبع مصر، ج ۹، ص ۷۵؛ مسلم، ج ۸، ص ۱۹۴_۱۹۷؛ سفینةالبحار، طبع ایران، ج ۱، ص ۴۲۹؛ تاج‌العروس؛ محیط‌المحیط، در ذیل "دجل". در مأخذ اخیر، اصل این کلمه سریانی فرض شده است.» (شرح مثنوی ۱، ۱۷۲_۱۷۳)

مانند کردن ممدوح به حضرت مهدی (ع) همچون کار حافظ، پیشینه‌ای دراز دارد. سنایی در مدح بهرامشاه غزنوی، او را در جدال مجدّانه با دجال می‌داند:

مهدی وقت و عیسیِ حالیست　　　روز و شب در جدال دجّالیست

(حدیقه ۲۴۰)

خاقانی نیز منوچهر شروانشاه را چنین می‌ستاید:

داور مهدی‌سیاست، مهدی امّت‌پناه

رستم حیدرکفایت، حیدر احمدلوا

(دیوان ۲۰)

خسرو اقلیم‌گیر، سَرور دیهیم‌بخش

مهدی آخـرزمان، داور روی زمـین

(همان ۳۳۴)

از آنجا که دجال مظهر هرگونه کژراهی و کژرفتاری است حتی بیداد را هم بـه او مانند کرده‌اند؛ خاقانی: «از دست دجال بیداد از دیده دجلهٔ بغداد روان کردم.» (منشآت ۱۱۲) او از همریشگی دجال با دجله سود جسته: دجله از آن روی چنین نام دارد که آب آن به هنگام بالا آمدن، زمین را فرومی‌پوشد. (لسان‌العرب)

و اما غنی موضوع لخت نخست را امیر تیمور گورکان (با قید «ظاهراً») مـی‌دانـد. (تاریخ عصر حافظ ۴۰۰) این نگارنده بسیار بعید می‌داند که خواجه تیمور را «صوفی» خوانده باشد. اگرچه همگان از صوفی‌ستیزی او خبر دارند، لیکن به هر حال هر لفظی برای خود حدّ و مرز و حوزهٔ جوازی دارد، و «صوفی» هیچ گونه سازگاریی با کار و کردار تیمور ندارد؛ ضمن این‌که نبرد مشهور شاه منصور با تیمور هم در زمانی روی داده که حافظ روی در نقاب خاک پیچیده بوده است. «مهدی دین‌پناه» هم نعتی است برای منصور، و شامل کسی چون مهدی مظفری، پسر شاه شجاع هم کـه بـه شـاهی نرسید و در قتل عام بقایای آل مظفر به امر تیمور کشـته شـد (مـجمل فـصیحی ۱۳۵) نمی‌شود.

زرین‌کوب بیت را جزءِ شواهدی آورده که مُبطل ادّعای عدّه‌ای مبنی بـر گـرایش حافظ به الحاد در اواخر عمر است. (از کوچهٔ رندان ۲۵۶) دعـوی آن‌قـدر سـخیف و سفیهانه است که طرح را هم کرا نمی‌کند، چه رسد به ایراد شواهد.

دجال‌کیش: چنین است در اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) اما قزوینی، سایه و نیساری دارند: دجال‌فعل، شاید از آن روی کـه آن را مـقتبس از خـاقانی دانسـته‌انـد در بـیت معروف:

نه روح‌الله برین دیر است، چون شد چـنین دجـال‌فعل ایـن دیـر مـینا؟

(دیوان ۲۳)

(البته نسخه‌های حاوی «دجال‌فعل» نیز قدمت نسبی دارند.)

❊ ❊ ❊

شعر مربوط به زمانی است کـه تـیمور قـصد تسـخیر مـجدّد شـیراز کـرده بـود. زین‌العابدین، پسر شاه شجاع، و منصور، پسرعمّ زین‌العابدین، به فکر تـوطئه عـلیه

یکدیگر افتادند. منصور پیشدستی کرد و پسرعم را در قلعهٔ سلاسل به غل و زنجیر کشید و فاتحانه وارد شیراز شد. (باستانی پاریزی، شاه منصور ۱۰۷ـ۱۰۸) به هر حال و به طور مسلّم، این از اشعار اواخر عمر خواجه، یعنی روزگار آشفتگی و عرض وجود میران نوروزی است، زمانی که هر مدّعی سلطنت که سحرخیزتر بود تاج را بر سر خود می‌یافت و سرِ دیگری را زیر آب می‌کرد. «حالی درون پرده بسی فتنه» می‌رفت و از بیرون هم تیمور، که به خوبی از این آشفته‌بازار خبردار بود، این بار دیگر برای تصرف دایم پارس و شیراز دندان تیز کرده بود؛ «صعب روزی، بوالعجب کاری، پریشان عالمی». در یکچنین روزگاری نمی‌دانم این‌چه امید و نویدی است که حافظ به خود و لابد به دیگران می‌دهد که کمال عدل و جمال بخت روی نموده. او فرزانه‌تر از آن است که نداند قافلهٔ خلق و خاندان مظفری روی به کدام خراب‌آباد دارد. این‌گونه بزرگ‌نمایی‌ها و امیدپروری‌ها هم اقتضای مدیح‌سرایی است، و شاید هم از مقولهٔ دل‌خوش‌کنک و تفأل به خیری از این دست که «فریادرسی می‌آید». به نظر می‌رسد این از مواردی باشد که مضمون شعر را نمی‌توان به مفهوم واقع حال شاعر شمرد. به هر روی از شعر چنین برمی‌آید که شاعر این بار «بوی خیر ازین اوضاع» شنیده که اینچنین وعدهٔ نیکروزی و بسامانی اوضاع و عوالم دل و دانش را در نفسهای آخر حیات خویش می‌دهد، تا بدان حد که فرصت را برای تسویه‌حسابی مجدّد با صوفیانی که چند دهه با آنان درگیر (و از حمایتهای پیشین شاه شجاع از ایشان دلخور) بوده نیکو شمرده، چنان‌که بسی تندتر از پیش از خجالتشان درآمده است. به هر حال، هیچ‌یک از حملات و هجمات قبلی او بر این قوم به پای این دجّال و ملحد خواندن نمی‌رسد. خواجه بدین طریق ظاهراً به خود وعده و به صوفیان وعید می‌دهد که دیگر مثل گذشته مورد حمایت سیاست‌اندیشانهٔ فرمانروا نخواهند بود، و این موضوع به گمان من بدون ارتباطی خواه بیش و خواه کم با آن «ایمنی قوافل دل و دانش» نیست. اشتباهی هم که شادروان غنی در انتساب «صوفی» به تیمور کرده منحصر به آنچه پیشتر ذکر شد، یعنی عدم تناسب «صوفی» با صفات این «نیم‌تن» درنده‌خو، نیست. توضیح این‌که غنی احتمالاً با خود استدلال کرده که عنوان مذکور گاهی مثل «درویش»، «خواجه» و غیره خطابی عام و جایگزین واژهٔ آدم، فرد، شخص و جز اینهاست (که به جای خود درست است) و لذا به زعم آن مرحوم می‌تواند برای امیر گورکانی یا گورکنی نیز به کار رود. اشتباه مهمتر غنی این است که اصلاً نظری به ساختار شعر، به‌ویژه دو بیت ۴ و ۵ نینداخته، یعنی این‌که دست‌کم بخشی از امید و

دلداری دادن شاعر به خود مربوط به دگرگونی در عرصهٔ فرهنگی (بیشترین وجهٔ نظر هر شاعر نوعی) است، و این‌که او لابد فکر می‌کرده که از این پس دیگر صوفیانِ مرتبط با کانون قدرتْ دیگر در عرصهٔ دل و دانش ترکتازی نخواهند کرد، و این‌که «برادران غیور» یوسف، خود تداعی‌کنندهٔ بیتی است از شعری که کلّ آن و از جمله همان بیت «پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم...» جز در جهت طعن و تحقیر «صوفیِ» اینچنینی نیست. آری، باز هم برای چندین و چندمین بار تأکید می‌کنم که اشتباه یا مشکلی از این شمار، ناشی از عدمِ یا قلّتِ توجه به این‌گونه پیوندهای درونْ‌شعری یا برخی ارتباطهای بین‌شعری است.

سرانجام، می‌بینیم که خواجه در این شعر از غلبهٔ منصور بر یحیی (و نیز زین‌العابدین) ابراز اهتزاز و ابتهاج می‌کند، درست همان‌گونه که در شعر تمام‌مدحیِ «دارای جهان، نصرت دین...» (غ ۲۹۸) از پیروزی یحیی بر «ظالم». اینجا سپهر «دور خوش» می‌زند، و آنجا هم «دور فلکی یکسره بر منهج عدل است...» بالاخره نفهمیدم کدام‌یک از این‌دو بر منهج عدل است، و اساساً منهج کدام است؟ آیا امثال منصور و یحیی کسانی‌اند که کمال عدل از آنان برآید؟ البته باید در این میان به مقتضیات مدح و ناگزیری شاعر مدیحه‌سرا از تطبیق خود با هر وضع موجود نیز توجه داشت. این کمترین هم معمولاً می‌کوشد تا به گونه‌ای نسبی و به دور از برخی تهذّب‌گرایی‌های رایج به امور بنگرد و این‌گونه کنار آمدن‌های شاعران با حاکم مشغول و نسیان آنان نسبت به حاکم معزول را زیاده بهایی نگذارد، هرچند از جانب حافظی که می‌شناسیم یا می‌خواهیم قدری دور از ذهن باشد.

۲۳۸

۱ بوی خوش تو هرکه ز باد صبا شنید
از یار آشنا، نفس آشنا شنید

۲ اینش سزا نبود دل حق‌گزار من
کز غمگسار خود سخن ناسزا شنید

۳ یا رب، کجاست محرم رازی که یک زمان
دل شرح آن دهد که چه دید و چها شنید؟

۴ ای شاه حُسن، چشم به حال گدا فکن
کاین گوش بس حکایت شاه و گدا شنید

۵ خوش می‌کنم به بادهٔ مُشکین مَشامِ جان
کز دلق‌پوش صومعه بوی ریا شنید

۶ ما باده زیر خرقه نه امروز می‌کشیم
صد بار پیر میکده این ماجَرا شنید

۷ ما می به بانگ چنگ نه امروز می‌خوریم
بس دَور شد که گنبد چرخ این صَدا شنید

۸ سرّ خدا، که عارفِ سالک به کس نگفت
در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید؟

۹ ساقی، بیا که عشق نِدا می‌کند بلند
کان کس که گفت قصّهٔ ما، هم ز ما شنید

۱۰ محروم اگر شدم ز سر کوی او، چه شد؟
از گلشن زمانه که بوی وفا شنید؟

۱۱ پند حکیم، عین صواب است و محض خیر
فرخنده، بختِ آن که به سمع رضا شنید

۱۲ حافظ، وظیفهٔ تو دعا گفتن است و بس
در بند آن مباش که نشنید یا شنید

۱. سعدی:

از هرچه می‌رود، سخن دوست خوشتر است

پیغام آشنا نفس روح‌پرور است

(غ ۶۳)

۴. بیت، به‌ویژه با توجه به لخت دوم، ایهامی یا ابهامی دارد: الف. من بارها قصّهٔ شاه و گدا شنیده‌ام، و اکنون مصداق آن را می‌بینم، یعنی تو شاهی و من گدا؛ پس به این نیازمند حسن خود عنایت کن. پیداست وقتی سخن از حسن و پادشاه یا صاحب‌نصاب حسن از سویی و گدای آن از سوی دیگر می‌رود، توجه آن شاه حسن به گدا به منزلهٔ دادن زکات حسن است.

نصاب حسن در حدّ کمال است زکاتم ده، که مسکین و فقیرم

(نک. ح ۳۲۴/۲.) ب. تو اکنون سلطان حسنی و باید به نیازمند آن نظر کنی، زیرا «حسن تو دایم بدین قرار نمانَد» (سعدی، غ ۲۲۲) و این بهار در پی خود خزانی دارد و من بسیار شنیده‌ام این حکایت را، یعنی همیشه شاهی و گدایی در عرصهٔ حسن و جمال بوده و همه هم از میان رفته‌اند؛ پس بر تو است که هم اکنون مرا دریابی، وگرنه... و اما اگر شعری عرفانی باشد (چنان‌که تلقی من از شعر حاضر همین است) معنای اخیر تنها در جهت تزیین و تملیح و تلطیف بیت است و بالاصاله قابل اراده نیست، چه بدیهی است که حسن محبوب عرفانی مطلق و بی‌زوال است. البته در اشعار محضاً عرفانی نیز گهگاه از این ابهام‌افگنی‌ها و نمکین‌سازی‌ها هست. نکته یا شگرد موجود در بیت، یا دلیل درج چنین معنایی، این است که بدین طریق ذهن خواننده میان محبوب آسمانی و زمینی در گمان می‌افتد، و می‌توان آن را ابهامی هنری به شمار آورد.

۵. خود خواجه:

اگر به بادهٔ مشکین کشد دلم، شاید که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید

نیز مشام جان به باده خوش کردن:

دل را، که مرده بود، حیاتی به جان رسید تا بویی از نسیم می‌اش در مشام رفت

پیداست بوی ناخوش را باید با بوی خوش دفع کرد؛ بوی مشمئزکنندهٔ ریا را هم تنها با بوی خوش و سرمست‌کنندهٔ باده.

۶. عماد فقیه:

صوفی، رقم رندی بر دلق ملمّع کش وآبریق مِیِ صافی در زیر مرقّع کش

(دیوان ۱۸۵)

ماجرا: وقتی همراه با «پیر» می‌آید، یا به معنی ماجرا کردن یا گفتنِ صوفیانه است (نک. ح ۴۰۷/۱۰) و یا ایهامی به آن دارد. در اینجا در اصل به معنی شنیدن قضیه و حکایت از سوی پیر است، که چشم و گوشش پر از آن است، زیرا بارها به او خبر داده‌اند که فلان چنین و چنان کرده، البته با نظری به معنای مذکور. توجیه این معنی می‌تواند این باشد که وقتی خبر ارتکاب باده کشی در زیر خرقه را به پیر می‌دهند، او قاعدتاً برای تحقیق امر، دو طرف را فرامی‌خواند تا در حضور او با هم در این باره گفتگو یا محاجّه کنند، و در حقیقتْ پیر دو طرف (اتهام‌زننده و متهم) را با هم روبه‌رو می‌کند تا قضیه روشن شود. و اما اصل معنی باده کشی در زیر خرقه همان چیزی است که بارها در این‌گونه اشعار، از جمله آنِ حافظ، به عنوان پیوند و آشتی میان زهد و عشق دیده‌ایم: خرقه نماد زهد و صلاح است و شراب کشیدن در زیر آن (به هر دو معنی خوردن و حمل کردن) یعنی زهد را با عشق، آن هم در ژرفنا و باطن امر، درآمیختن، نظیرِ به می سجّاده رنگین کردن، خرقه، دستار و غیره به می آغشتن یا گرو کردن و...

می‌کشیم: قزوینی: می‌خوریم؛ نیساری: می‌کشیم، و ثبت ایشان از نسخه‌ها نشان‌دهندهٔ قدمت آن نسبت به ضبط قزوینی است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۸۳۵) از این گذشته، حامل دو معنی خوردن و حمل کردن است، در حالی که «می‌خوریم» یک معنی بیش ندارد.

۷. به بانگ چنگ: از جمله کنایاتی متعدد است که مدلول کلّی آنها فاش و آشکارا انجام دادن کاری است، خواه نوشیدن باده و خواه گفتن حرفی. (نک. ح ۴۲/۱.)

دَور: ایهامی دوگانه: الف. گِرد گرداندن باده (به قرینهٔ باده و میکده) ب. دور در اصطلاح موسیقی (به قرینهٔ چنگ و صدا) که خود دارای معانی مختلف است، اگرچه در نهایت همسو یا نزدیک به هم‌اند: یک. به گفتهٔ عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، یک وزن ۱۲ضربی است که شش ضرب سنگین و شش سبک دارد. (نک. بهجت‌الروح ۱۲۰.) دو. گام، در اصطلاح امروز، که واژه‌ای فرانسوی (gamme) است برگرفته از گاما (= حرف سوم از الفبای یونانی) به معنی نوعی الگو یا چینش نُتها که بر مبنای تشخّص فواصل در پی هم قرار گرفته‌اند و صدای آخر اکتاوْ بالای اولین صداست. سه. الگویی هشت‌صدایی که اصوات یا نتها در آن به ترتیب و توالیِ زیر و بمی در پی یکدیگر قرار دارند، و مبنای این توالی نیز بالا و پایین رفتن نتهای گام مربوطه است. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «دور»؛ اطرایی، فرهنگ موسیقی ایرانی، ذیل «گام») چهار.

پیچیدن، پژواک یا دَور گرفتن صوت (به علاقهٔ گنبد و صدا = پژواک) نظیر همین ایهام در این بیت او نیز هست (در لخت نخست):

به دَور گل منشین بی شراب و شاهد و چنگ — که همچو دَور بقا هفته‌ای بود معدود

صَدا: پژواک و پیچش صوت، فرنگی echo (نک. ح ۲۶/۱۰.)

بیت بیانگر جاودانگی باده‌نوشی و سرمستی، یا در حقیقت عشق و شوق و شور است، همچنان که در:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر — یادگاری که درین گنبد دوّار بماند

می‌خوریم: قزوینی: می‌کشیم؛ بدین‌سان این دو فعل در قزوینی برعکس خانلری‌اند. سایه و نیساری مثل خانلری‌اند. این ضبط قزوینی هم نسبت به خانلری و همانندان آن متأخر است.

۸. عارف سالک: اصطلاح «سالک» هم به معنی مرید و نوپا در طریقت و سلوک است، و هم عارف کامل یا مراد و منتهی. (نک. ح ۱/۳.)

مولانا محمد دارابی در باب بیت چنین افاضه می‌فرمایند: «مغفرت عامّ خداوند حتی شامل حال باده‌فروش هم می‌شود» (!) تعبیر دوم غریب‌تر است: «کلماتِ مگو را که حضرت ختمی‌مرتبت مأمور بود به کسی نگوید، حضرت علی بن ابیطالب از کجا شنید؟» جواب هم در آستین مولاناست: «حضرت ساقی کوثر و امیرالمؤمنین غیر نیست، یا از جایی شنید که پیغمبر (ص) از آنجا شنیده.» (لطیفهٔ غیبی ۶۵-۶۶)

و اما برای داشتن تصوری روشنتر از بیت، توجه به این نکته ضروری است که «باده‌فروش» هم، مثل نظایر بی‌شمار آن، از کلمات و تعابیر دوضلعی و دووجهی است: یک وجه در منتهای عزّت، معرفت و عرفان، و دیگری در کمال ذلت و فاقد خصالی از این جنس (همچون هر شراب‌فروش نوعی). حال وقتی می‌گوید حیرت کرده از این‌که چگونه باده‌فروش از این راز بزرگ و ناگفتنی آگاه شده بی‌گمان برخوردی پارادوکسی با قضیه در کار است، بدین‌سان که در ظاهر امرْ همین معنای نازل «باده‌فروش» را منظور داشته، اما در بطن قضیه به این اشاره دارد که باده‌فروش همان پیر مغان یا عارف سالک است که خود در مرکز راز و رازدانی و دریافت پیامهای رازناک از مصادر آن است. همچنین به نحو ضمنی بر اصل رازپوشی و بایستگی آن در خصوص اسرار طریقت نیز اشاره دارد. در بحث از بیت معروف: گفت: آن یار کزو گشت سرِ دار بلند... (۱۳۶/۶) گفته شد که: به رغم این تأکید بر عدم افشای سرّ، راز عشق همچون بوی مشک پنهان کردنی نیست و به ناگزیر سرریز می‌کند و پراگنده

می‌شود، و بدین اعتبار، حلاج اساساً جرمی مرتکب نشده تا کیفر یابد. این معنی همان است که عراقی به شکلی دیگر بازگفته است:

چو خود کردند راز خویشتن فاش   عراقی را چرا بدنام کردند؟

(اصل پاسخ به مسأله در بیت بعدی، یعنی «ساقی، بیا که...» آمده و به گمان من این دو بیت را باید با هم نگریست، خواه مثل ضبط حاضر دنبال هم باشند و خواه نه.)

۹. ندا می‌کند بلند: می‌توان آن را ایهام ساختاری انگاشت، یعنی هم می‌توان فعل را «بلند کردن» و «ندا» را مفعول آن گرفت، و هم «ندا کردن» را فعل و «بلند» را قید؛ اگرچه به گمانم وجه اخیر بهتر باشد.

دارابی بیت را مقتبس از این آیه می‌داند: اِنَّکَ لاتَهدِی مَنْ اَحْبَبتَ و لکنَّ اللّهَ یَهدِی مَنْ یَشاء (قصص ۵۶) (همان ۶۷) اگرچه نوعی ارتباط کلّی را میان این‌دو نمی‌توان نفی کرد، ولی به هر حال بیت دارای بیانی خاص خود در عوالم عشق و عرفان است.

این بیت، با آن‌که در ظاهر با بیت قبلی موقوف‌المعنی نیست، اما به گمان من دنبالهٔ حقیقی و پاسخ به پرسش است، و لذا چنانچه در نسخه‌ای میان این‌دو فاصله افتاده باشد احتمالاً زادهٔ بی‌توجّهی کُتّاب و نُسّاخ به این پیوستگی بوده است. شاعر در پاسخ به پرسش «از کجا شنید» از زبان عشق (و شاید معشوق) می‌گوید: زیاد ذهن یا خاطر خود را رنجه نکنید، چون همهٔ آوازه‌ها و افسانه‌ها و گفتن‌ها و شنواندن‌ها از ماست. هیچ فردی از بیرون این دایره، سزامندی ورود در آن ندارد. تا ما چیزی را نخواهیم شدنی، و تا چیزی را نگوییم شنیدنی نخواهد بود. عشق در اینجا بدلی است از معشوق همه‌دان و همه‌توان.

دربارهٔ مکان بیت توضیح دادم که چرا بهتر است دنبال بیت ۸ باشد. بدین لحاظ، ترتیب این‌دو مطابق خانلری درست می‌نماید، در حالی که در قزوینی سه بیت میان این‌دو فاصله است، و نیساری هم از آن پیروی کرده. این در حالی است که سایه به عکس، ترتیب خانلری را پسندیده و به گمان بنده با شمّ کم‌نظیر شاعرانه‌اش به پیوستگی یاد شده اندیشیده است.

۱۰. انتساب این حرمان به زمانه هم خود حکایتی است. محرومیت از محبوب در اصل به خود محبوب و ارادهٔ او بازمی‌گردد، ولی بیوفایی زمانه را به دو طریق می‌توان توجیه کرد: یکی این‌که زمانه، چرخ، روزگار و امثال و اخوات آن معمولاً نامی است مبهم و لفظی عِجالی برای اِسناد امور فراتر از دسترس و درک آدمی و در عین حال عاملی حاضر و آماده و به اصطلاح دم‌دستی برای توجیه امور. دیگر این‌که راهی است

برای پرهیز از ترک ادب به ساحت حق یا محبوب. شاید شاعر به عمد و از این روی که هرگونه اعتراضی ورای طور عشق است قضیه را بر گردن زمانه می‌اندازد. نکتهٔ دیگر این‌که شاعر گویی اینجا هم بی‌میل نیست گمان و ابهامی میان عشق انسانی و آسمانی ایجاد کند، یعنی چیزی که نظیر آن را در مورد بیت ۴ بیان کردم و شاعر ایهامی به حسن زوال‌پذیر انسانی داشت. اینها معانی و مضامینی است که گاه حتی در عارفانه‌ترین و عرشی‌ترین اشعار نیز دیده می‌شود و شاعر گویی از باز کردن دست خود در عشق عارفانه ابا دارد، خواه خودآگاه و خواه ناخودآگاه (چنان‌که در جای خود اَشکالی از آن را ذکر کرده‌ام.)

۱۱. لخت دوم از نظر معنایی به دو صورت خوانش‌پذیر است: الف. فرخنده، بختِ آن که... ب. فرخنده‌بختْ آن‌که... اما رجحان با خوانش نخست است، به دلیل اندکی ثقل در صفت مرکّب «فرخنده‌بخت» و مهمتر این‌که بنای آهنگ بیت در کسره‌های پیاپی است در پند، عین، محض و سمع. بنا بر این «بختِ» به تداوم این آهنگ کمک می‌کند. در هر حال می‌توان آن را ایهام ساختاری نیز گرفت.

بیت در بیشتر دستنگاشتها در مرتبهٔ ماقبل آخر است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱،۸۳۳.) در تمامی طبعهای علمی هم که من دیده‌ام به همین صورت است. بنا بر این، موضوع پند قطعاً در بیت آخر (تخلّص) است، یعنی فقط دعا کردن و در انتظار اجابت نبودن.

۱۲. مولانا:

ای اخی، دست از دعا کردن مدار   با اجابت یا ردِ اویت چه کار؟

(مثنوی ۶،۴۰۵)

* * *

غزل آمیزه‌ای است از مضامین عاشقانه، قلندرانه و عارفانه. مطابق ترتیب خانلری و سایه (که به گمان من مناسبترین ترتیب و توالیِ ممکن است) ابیات آغازین صبغهٔ عاشقانه دارند و تمایزی میان آنها با عشق عادی و انسانی به چشم نمی‌خورد. بیتهای ۵ و ۶ در شمار مضامین قلندری و خراباتی‌اند اما بیت ۷، به رغم بهره‌گیری از همان دست بنمایه‌ها، یعنی باده‌نوشی علنی و ملائی، جاودانگی آن را یادآور می‌شود و بدین‌سان شعر وارد فضای عرفان می‌گردد، اگرچه هنوز جای چون و چرا کردن در این معنی وجود دارد. (در توضیح دو بیت ۴ و ۱۰ ذکر شد که شاعر چگونه میان دو عشق بشری و فرابشری ابهام‌افگنی کرده است.) اما پس از این، شاهد بیتهایی با

محتوای نیرومند عـرفانی (ب ۸ و ۹) هسـتیم، بـا نشـانه‌های قـانع‌کنندهٔ عـارفانگی، بدین‌سان که نخست از سِرّ عظیم الهی و فراگیری کامل آن سخن می‌گوید و بدان جنبهٔ اطلاق (یکی از نشانه‌های عارفانگی) می‌بخشد؛ آنگاه با بهره‌گـیری از واژهٔ «عشـق» به جای معشوق، او را قادر مطلق و دانای کل معرفی می‌کند کـه هـیچ‌چیز از شـمول حکم و ارادهٔ او بیرون نیست. پایان غـزل هـم تأیـیدی بـر هـمین مـعنی است. آری، محبوبی که تا او خود قصهٔ خود را نگفته کسی از آن آگاه نمی‌شود (ب ۹) در آخر شعر نیز مختار است تا دعا را بشنود و اجابت کند یا نه. بدین‌سان شعر (همچون همانندان بسیار آن) با تفویض و تسلیم پایان می‌گیرد.

۱ مــــعاشران، گـــرهِ زلف یـــار بــاز کــنید
شــبی خــوش است، بــدین وُصــله‌اش دراز کــنید

۲ حضور خلوت انس است و دوستان جمع‌انـد
«و ان یکـــاد» بـــخوانـــید و در فـــراز کـــنید

۳ رَبــاب و چــنگ بــه بــانگ بـلند مـی‌گویند
کـــه: گـــوشِ هـوش بــه پـیغام اهـل راز کـنید

۴ بــه جــان دوست، کـه غـم پـردهٔ شـما نـدرد
گـــر اعـــتماد بـــر الطـــاف کـــارساز کـــنید

۵ مـیان عـاشق و مـعشوق، فـرق بسیار است
چـــو یـــار نـــاز نـــماید، شـــما نـیاز کـنید

۶ نخست موعظهٔ پیر صحبت ایـن حـرف است
کـــه: از مـــصاحِب نـــاجنس احـــتراز کـــنید

۷ هر آن کسی که درین حلقه نیست زنده به عشق
بـــر او، نـــمرده، بـــه فـتوِیّ مـن نـماز کـنید

۸ وگـــر طـــلب کـند اِنـــعامی از شـــما حـــافظ
حـــــوالتش بــــه لب یـــار دلنـــواز کـــنید

۱. وُصله: عربی: وُصلَة = اتّصال، آنچه به چیزی بپیوندد. لیث می‌گوید: هر چیزی که به چیزی دیگر متصل شود مابین آن‌دو «وُصلة» است، جمع: وُصَل. (لسان‌العرب) وُصله: به این صورت یعنی با «ـه» یا «ـة» (تای گِرد) را این نگارنده تا کنون در هیچ یک از متون پارسی ندیده، و همین خود بر تردید او در صحت این کلمه در بیت خواجه (که به شرح خواهد آمد) می‌افزاید؛ اما با «ت» (تای کشیده) به کار رفته است، از جمله در تاریخ بیهقی (که مصحح آن، استاد فیاض، حرکت ضمه بر روی «و» در «وُصـلت» گذارده است): «چون وُصلت و آمیختگی آمد گفت و گوها کوتاه شود.» (۲۷۱) «عقد وُصلتی بود به نام برادر ما.» (۲۷۵)

وُصله؟ قصّه؟: در شماری از طبعهای حافظ که همسنخ خانلری یا متأثر از آن‌اند

«وصله» آمده، اما قزوینی و بیشترینهٔ طبعها «قصه» ضبط کرده‌اند. خانلری، گذشته از عدم موافقت با معنی «قصّه»، بیش از هرچیز بر قدمت نسخه‌های حاوی «وصله» نسبت به «قصه» اتکا دارد، و هواداران «قصه» بیشتر متوجه تناسب آن با سایر عناصر بیت، و حتی بیش از آن متعرّض غرابت استعمال «وُصله» در بافتهایی همچون بیت حافظ بوده‌اند. به هر حال، این اختلاف، بحثهای بسیار را به سود هریک از این‌دو برانگیخته است: من، برای پرهیز از درازکشی سخن، ناگزیرم تنها به ذکر برخی، آن هم در نهایت تلخیص و اختصار، بسنده کنم.

از موافقان «وُصله»، نخست از خود خانلری (به اصطلاح صاحب‌علّه) می‌آغازم. استاد بر آن‌اند که قصّه را برای کوتاه کردن شب می‌گویند، نه دراز کردن آن. این شاهد را هم از مسعود سعد در اثبات مدّعا داده‌اند:

خواهی تو که روز ناید، ای سرو بلند　　زلف سیهِ دراز در شب پیوند

(دیوان، طبع مهدی نوریان ۲،۱۰۰۷)

(نک. دیوان حافظ خانلری ۲، ۱۲۳۸.) استاد فقید، مجتبی مینوی، در ضمن بحث از ضبطهای ساختگی شاهنامه، این مورد را هم ذکر و تأکید کرده‌اند که آسان‌پسندان و ناآگاهان «وصله» را به «قصّه» بدل کرده‌اند. (مینوی و شاهنامه ۸۵) زنده‌یاد زریاب خویی نیز معتقدند که کاتبان معمولاً وجهی را که برایشان مشکل و نامفهوم است به وجه آسانتر و مفهوم‌تر بدل می‌کنند، و نه به عکس. آنگاه در اثبات صحت «وصله» بیتی تازی از ابوالعلاءِ معرّی نقل کرده‌اند که می‌گوید: دوست دارد تا سیاهی دیده و دل را بر شب بیفزاید تا مگر شب بلندتر شود:

یَوَدّ اَنَّ ظَلامَ اللیلِ دامَ لَهُ　　و زِیدَ فیه سَوادُ القلبِ و البصرُ

و از امیرخسرو:

هست کوتاه شب وصل، درازیْش ببخش　　زان سر زلف سیه نیم شکن بازگشای

(در دیوان، طبع مورد استفادهٔ من ۵۵۳)

(نک. آئینهٔ جام ۳۹۳ـ ۳۹۵.)

از موافقان «قصه» (که بر روی هم بیش از جانبداران «وصله» می‌نمایند) روانشاد محمدجعفر محجوب است، که می‌گوید نخست «وصله» را ترجیح می‌داده ولی بعداً از آن برگشته‌اند. ایشان از قول استاد احمد مهدوی دامغانی نوشته‌اند که «هیچ معجم لغوی معتبرِ موجودی "وُصله" را به معنی موی سر یا موی جلو پیشانی یا زلف یا کاکل یا یک دستهٔ مو ندانسته است، در حالی که در همهٔ معاجم و قوامیس تصریح شده که

"قصّة" (به ضم یا فتح قاف) به معانی فوق‌الذکر و "وصلة" فقط به معنی پیوند است.» آنگاه اقوال فرهنگهای معتبر عربی را در این باره نقل کرده‌اند. (نک. «دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۷۸ـ۲۸۱.) ضمناً به نظر این نگارنده «قِصّه» را در بیت حافظ و ابیات هم‌مضمون آن از او یا دیگران می‌توان دارای تبادر به «قُصّه» به معنی مذکور دانست. باری، انجوی هم طرفدار «قِصّه» است و «وُصْله» را اصلاً غلط می‌داند و شواهدی شعری برای اثبات صحت «قصه» می‌آورد. (دیوان، مقدّمهٔ مصحح ۹۴) زرین‌کوب «قصه» را موجه و بجا می‌داند: با چنین قصّه‌ای که خود رنگ شب و آشفتگی شب را دارد می‌توان یک شب خوش را دراز کرد. (از کوچهٔ رندان ۷۶) امین‌پاشا اجلالی بر استدلال خانلری خرده می‌گیرد و می‌گوید: با چنین قصه‌ای که خود رنگ شب و آشفتگی شب را دارد می‌توان یک شب خوش را دراز کرد. نویسنده با ذکر شواهد بر چند چیز تأکید می‌کند: الف. کراهت و کهنگی «وصله»؛ ب. منظور این نیست که زلف را به دامن شب وصل کنند بلکه این است که با گشودن گره، آن را درازتر کنند. ج. شب همان زلف است، که با گره‌گشایی درازتر می‌شود. د. «قصه» با سایر کلمات شعر تناسب دارد، ولی «وصله» با هیچ‌کدام تناسب ندارد. («چند نکتهٔ قابل تأمل در دیوان حافظ»، نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۶، ص ۸۳.) نیساری، با آن‌که غالباً موافق ضبطهای خانلری است، در این مورد با کنار گذاردن اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) که «وصله» دارد «قصّه» را از روی نسخ بعدی برمی‌گزیند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۸۳۸)

و اما این نگارنده «قصّه» را (برخلاف «وصلهٔ» نایاب و نامستعمل، ناخوش‌آهنگ، نامتجانس با دیگر عناصر بیت، و مغایر با سنت دیرپای این مضمون) مناسب بیت می‌داند. در خصوص استدلال استاد فقید خویش، خانلری، با پوزشخواهی از روان ایشان برای این جسارت، عرض می‌کند: این که شب را با قصّه کوتاه می‌کنند در جای خود، و به یک اعتبار درست است، همچنان‌که مطابق شاهنامه هم راه و زمان دراز سفر را هم با قصّه کوتاه می‌کردند، چنان‌که کسری در راه نخچیرگاه:

سراینده بسیار همراه کرد　　　به افسانه‌ها راه کوتاه کرد

(۸، ۱۵۱)

اما در مورد بیت حافظ باید به یک اعتبار دیگر هم التفات داشت، و آن این‌که شب گیسوی یار «شبی خوش» است، یعنی نه از آن شبهای دلگیر دیجوری است که باید کوتاهشان کرد، و چه بسا شاعران با علم و عمد «قصه» را به طریق پارادوکس برای

دراز کردن شب آورده باشند. نیز تا کنون مواردی متعدد را از خطاهای ناشی از خلط اعتبارهای مختلف در تشبیه مطرح کرده‌ام. (برای نمونه، نک. ح ۲۲۴/۵.) اینجا هم تکرار می‌کنم که، مطابق تأکید بلاغیّون، تشبیه معمولاً به اعتبار یا اعتبارهایی خاص در چیزی صورت می‌گیرد، و نه به همهٔ اعتبارهای موجود یا ممکن در آن. آری، اصل مشکل استدلال استاد همین است. وانگهی، حافظ دست‌کم سه بار دیگر «قصّه» را همراه با درازیِ زلف آورده است:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان　　　کوته نتوان کرد، که این قصّه دراز است

دوش در حلقهٔ ما قصّهٔ گیسوی تو بود　　　تادل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

گفتمش: زلف به خونِ که شکستی؟ گفتا:

شرح این قصّه دراز است، به قرآن که مپرس

شاعران بسیار دیگر (به‌ویژه در سدهٔ هشتم، که در ایراد این مضمون افراط هم کرده‌اند) «قصه» را درست به همین صورت آورده‌اند و هرکدام بارها، مثل امیرخسرو، امیرحسن، اوحدی، ابن‌یمین، خواجو، عماد، سلمان، ناصر بخارایی و کمال خجندی؛ سلمان:

قصّهٔ این دل دیوانه دراز است، مپرس

که در آن سلسلهٔ زلف پریشان چه کشید

(دیوان ۱۴۹)

کمال:

با زلف تو قصّه‌ها که دارم　　　کوته نکنم، که شب دراز است

(دیوان ۸۱)

به راستی چرا نباید به این سنّت دیرینه توجه کرد و با لفظی چون «وصله» بر کلّ آن پشت پا زد، در حالی که دیدیم خود حافظ هم چنین خرق عادتی نکرده است؟ در مورد نکات مربوط به گزینش «وصله» از نسخ از سوی خانلری، دیگران به قدر کفایت بحث و آن را نقد کرده‌اند، پس تکرار آن مزید ملال خواهد بود. در اینجا بیتی بس گویا از حسن دهلوی می‌آورم که نشان می‌دهد برخلاف استدلال استاد خانلری با باز کردن گیسوی یار، شب را دراز می‌کردند، نه کوتاه، و نیازی به افزودن تکّه‌ای اضافی هم نبوده است:

بودگهی که سَر گیسوی تو باز کنم　　　برای وصل تو از وی شبی دراز کنم

(دیوان ۲۵۳)

آیا دیگر جای تردیدی باقی می‌ماند؟ نکتهٔ دیگر این‌که گیسوی یارْ خودش دراز است، و اگر هم حلقه، شکن یا گره داشته باشد همین باز کردن آنِ برای درازتر کردنش کافی است؛ پس دیگر چه ضرورتی به نامیدن آن به «وصله» هست؟ وُصله را معمولاً از بیرون بر چیزی می‌زنند، و باز کردن گرهِ خود زلف را نمی‌توان «وصله» خواند. به تعبیری دیگر، زلف یار مظهر درازی است و این درازی مطلق و ذاتی است. این در حالی است که وُصله زدن بر چیزی در حکم دخالت در آن ازْ بیرون است. چگونه چنین چیزی برای انسان رواست؟ همه‌چیز این زلف از خود است، از صافی و بلندی تا گره و شکن؛ پس جای «وصله» در این میان کجاست؟ در باب آهنگ هم حافظ را دارای ذوق و نیز وسواسی بیش از آن می‌شناسیم که به چنین لفظ تقریباً قریحه‌خراشی رضا دهد. البته این نیز بعید نمی‌نماید که او فرضاً در یک دو نسخه از شعر خویش دست به تغییری یا تجربه‌ای به صورت «وصله» زده باشد ولی بعداً و به دلایل یاد شده از چنین تغییری منصرف شده و آن را به «قصّه» بازگردانده باشد، و به هر حال «وصله» از این طریق وارد نسخ شده باشد، و الله اعلم.

گره زلف: قزوینی، سایه، نیساری و بیشتر طبعهای دیگر: گره از زلف؛ ضبط خانلری ظاهراً تنها بر اساس یک نسخه، اگرچه اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) است، در حالی که دیگر نسخ قدیمِ بعدی «از» دارند. گمان نمی‌کنم در چنین شرایطی اتکا و اکتفا به یک نسخه، حتی اقدَم، روا باشد، به‌ویژه که بدون «از» گویی بیت چیزی کم دارد، ضمن این‌که واج «ه» را هم قدری باید با اشباع خواند، که آهنگی خوش نمی‌نماید.

۲. حضور: به دو معنیِ: معروف، و اصطلاحی در تصوف (نک. ح ۱/۷.)

خلوت ـ جمع: این‌دو دارای رابطه‌ای پارادوکسی‌اند، و از نظر بدیعی ایهام تضاد. مولانا، در بیان خطاب حق به رسول اکرم:

وقت خلوت نیست، اندر جمع آی　　　ای هُدی چون کوه قاف و تو همای

(مثنوی ۴،۳۶۴)

و اَن یکاد: (قلم ۵۱) آیهٔ معروف برای دفع چشم‌زخم، و در بیت برای پیشگیری از چشم‌زدِ اغیار بر اعضای محفل عرفانیِ مورد نظر

فراز کردن: = بستن؛ به خلاف این‌که در فرهنگها از اضداد (بستن و باز کردن، هردو) دانسته شده، این نگارنده فقط قایل به معنی بستن است. (نک. ح ۱۲۹/۶.)

شاعر فضایی رازآمیز را توصیف می‌کند که مخصوص اهل کشف و شهود است. در اینجا هم، مثل هر محفل عارفانه و درخور خواص، باید در به روی بیگانه بست،

«و ان یکاد» خواند و به اطراف دمید تا جمع همدل در امان بماند و اسرار آن به بیرون راه نیابد.

رَباب: نک. ح ۲/۲.

چنگ: نک. ح ۳۱/۸.

به بانگ بلند: مثل به آواز بلند، به بانگ چنگ، به بانگ بربط و نی و نظایر اینها کنایه از فاش و آشکارا انجام دادن کاری است، خواه نوشیدن باده، خواه بیان عقیده‌ای خلاف عرف و رَویّهٔ رایج و غیره؛ کمال اسمعیل:

به نیکویی و شگرفی تو، به بانگ بلند — نه در سپاهان، کاندر همه جهان هم نیست
(دیوان ۷۱۶)

عراقی:

دوست می‌دارمت به بانگ بلند — تا کی آهسته و نهان گفتن؟
(کلیات ۲۵۷)

خود حافظ:

سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم — که من نسیم ابد از پیاله می‌جویم
(نیز نک. «به بانگ چنگ» در: ح ۴۲/۱.)

در این بیت، موسیقی، چه به صورت نام سازها و چه موسیقی خود بیت، پیام و حالی دارد درخور امور و احوال عارفانه. نخست این‌که رباب و چنگ نوعاً از سازهایی بوده که در بسیاری از محافل عارفان و سماع ایشان نواخته می‌شده (اگرچه این‌دو با برخی نهی‌ها و منع‌های شرعی نیز مواجه بوده است.) دیگر موسیقی غنی بیت در هر دو لخت است، به‌ویژه در لخت اول به صورت ۵ بار تکرار واج «ب». آن را، اگر صرفاً پای خوش‌آهنگی در میان باشد، باید واج‌آرایی خواند، اما از آن جهت که لبها به هنگام ادای «ب» بسته می‌شود می‌توان آن را در ارتباط با محتوای رازآمیز بیت و ضرورت سکوت و فقط گوش جان سپردن به پیامهای دریافتی، از مقولهٔ صدامعنایی دانست. همچنین از نظر معنایی، تقابلی هم میان «بانگ بلند» با «گوش هوش» و «پیغام» رازناک وجود دارد.

۴. پرده: افادهٔ معنی ستر، عصمت، صیانت، و نیز هرگونه رمز و راز می‌کند.

کارساز: صفتی است با حذف موصوف = خداوند کارساز:... چه شکر گویمت، ای کارساز بنده‌نواز؟ (۲۵۴/۱)

۵. شباهتی دارد به سخن نجم دربارهٔ صفات مرید راستین: «سیزدهم نیاز است،

باید که در هیچ مقامْ نیاز از دست ندهد، و اگرچه در مقام ناز می‌افتد خود را به تکلّف با عالم نیاز می‌آورد، که نیازْ مقام خاص عاشق است، و نازْ مقام خاص معشوق.» (مرصاد ۲۶۰) نیز سعدی:

وصال ما و شما دیر متّفق گردد　　　که من اسیر نیازم، تو صاحب نازی
(غ ۵۷۸)

عدالت عشق به هیچ روی در همطرازی و برابری طرفین نیست. احمد غزالی: «عدل عشق، کفاءَت و همسانی و همتایی نخواهد؛ آمیزش و آویزشِ عشق خواهد.» (سوانح 99)

ناز ـ نیاز: دو تعبیر شاعرانه، به ترتیب در برابر استغنا و کبریا، و احتیاج و افتقار (دربارهٔ ناز و نیاز، نک. ح ۱۸۹/۷، و در مورد احتیاج و افتقار، نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.)

محتوای بیت عبارت است از جدایی یا بینونت میان انسان مفتقر و محبوب مستغنی، که حافظ به صورتهای مختلف بازگفته است، همچون:

از وی همه مستی و غرور است و تکبر　　　وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است
سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است
چه سود افسونگری، ای دل، چو در دلبر نمی‌گیرد؟

اما مسألهٔ مهم این است که هیچ‌گونه عرفانی از هیچ قوم و آیینی نمی‌تواند بر بنای این بُعد و فاصلهٔ بی‌نهایت تحقّق یابد. اساساً علت وجودی عرفان از میان بردن این فاصله (البته از نظر معنوی و اخلاقی یا صفاتی) است تا هر فرد عارفی خدای را در خود و با خود بیابد، و در غیر این صورت تفاوت عمده‌ای میان نگرش عرفانی و دینی وجود نخواهد داشت. بنا بر این اگر فرض کنیم که حافظ به هر صورتی به عرفان باورمند و اهل آن بوده و تنها از نظرگاه دینی به جهان ننگریسته باشد (که معمولاً چنین انگاشته می‌شود) و باز چنانچه شعر حاضر را هم عرفانی بدانیم (که معمولاً می‌دانیم) لاجرم باید فرض کرد که آنچه او به نام فرق و فاصلهٔ بسیار میان عاشق و معشوق می‌گوید، نه کلّ این رابطهٔ عاشقانه بلکه فقط یکی از مراتب آن باشد. حال به گمان من می‌توان موضوع را از جهت چیزی چون مراتب سه‌گانهٔ عشق عارفانه تبیین کرد، و آن این‌که مرتبهٔ اول یعنی «تحقق طرفین» همان است که در بیت ملحوظ بوده و آن حالتی است که هریک از دو طرف عشق در جایگاه خود و جدا از یکدیگرند. مرتبهٔ دومْ وحدت این‌دو، و مرتبهٔ سوم هم عکس مرتبهٔ اول یعنی «قلب طرفین» است، که در آن جای عاشق و معشوق عوض می‌شود. (برای توضیح بیشتر، نک. ح ۲۰۲/۷.)

این را فقط به طریق حدس و احتمال می‌گویم، و نه اتقان و اطمینان در این‌که حافظ چگونه می‌اندیشیده است.

۶. مضمونی شایع است، خواه از دیدگاه اخلاقی، مثل:... دیدار یار نامتناسب جهنم است (سعدی، غ ۷۶) و بیت خود حافظ:

بیاموزمت کیمیای سعادت	ز هم‌صحبت بد جدایی، جدایی

و خواه نظرگاه عرفانی، که بیت حاضر ظاهراً چنین است. (برای نمونه‌های مشابه، نک. دهخدا، امثال و حکم ۸۷۶،۲.)

ناگفته پیداست که محفل انس و صحبت (=مصاحبت، همنشینی) جلیس مجانس می‌طلبد و حضور نااهلان در آن جز مایهٔ تشویش وقت و تفرقهٔ خاطر نخواهد بود.

تناسبهای بیت بر پایهٔ موعظه، صحبت، مصاحب و حرف است که همگی در یک چهارچوب مشخّصِ معنایی قرار دارند، یعنی عنصر کلام و سخن در همگی مشترک است.

۷. حلّاج هر نفَسی را که عاری از ذکر حق باشد مرده می‌داند: «حق دلها را بیافرید و در داخل آن سرّ خود بنهاد. انفاس را بیافرید و مَجری آن از داخل قلبْ میان سِرّ و قلب کرد، و معرفت در دل بنهاد و توحید در سرّ. هیچ نفَس بیرون نیامد الّا به اشارت توحید و دلالت معرفت در بساط اضطراب به عالم ربوبیّت. هر نفسی که ازین خالی است مرده است و صاحبش از آن مسئول است.» (روزبهان، شرح شطحیات ۳۸۱) سنایی نیز همین می‌گوید:

مرد بی‌عشق را جماد شمر	دلِ بی‌سوز را رَماد شمر
زندگانی عبارت عشق است	دل و جان استعارت عشق است

(مثنویها ۷۳)

ناصر بخارایی:

دل که از درد دوست خالی ماند	پیش سگ افگنش، که شد مردار

(دیوان ۲۹۷)

لاادری:

دل که افسرده شد، از سینه برون باید کرد
مرده، هرچند عزیز است، نگه نتوان داشت

(دهخدا فقط لخت اول را آورده، به نقل از مجموعهٔ مختصر امثال، طبع هند. امثال و حکم ۸۲۲،۲)

* * *

چنان‌که از توضیحات هم برمی‌آید، غزل دارای محتوای نیرومند عرفانی و به طور عمده بر محور مفاهیم و مصطلحات عرفانی، مجلس انس با ماهیت رازناک آن، پیامهای عارفانهٔ مسموع از نغمات و سازها و نظایر اینها قرار دارد، که جای تردیدی در چنین محتوایی باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، بیشتر ابیات دارای نشانه‌های ویژه و آشکار عارفانگی‌اند به نحوی که اقلیتی از بیتها را هم که دارای نشانهٔ تمایزبخشی از این نظر نیستند کاملاً زیر پوشش عرفان درمی‌آورد. بدین‌سان وحدتی کامل از لحاظ امور و احوال و بنمایه‌های عرفانی بر شعر حکمفرماست. به هر حال اگر آن را یکی از عارفانه‌ترین اشعار خواجه بنامیم بیراه نگفته‌ایم، دل‌انگیزی غزل هم به کنار.

و اما نکته‌ای که شاید باز نیاز به تأکید دارد این‌که من فقط از عارفانه بودن یا نبودن این یا آن شعر به طور عینی و بر مبنای نشانه‌شناسی سخن می‌گویم، و نه از عارف بودن یا نبودن حافظ. در جلد یکم کوشیدم تا اشتراکها و افتراقهای اشعار او را با تصوّف و عرفان با دقتی تا سرحدّ ممکن بیان کنم، ولی حتی یک بار ندیده‌اید که من خود او را عارف نامیده و یا به عکس، عارف بودن را از او نفی کرده باشم، و هرگز هم جز این از من نخواهید دید، و اساساً پاسخ قاطع یا به اصطلاح «نُقلی» دربارهٔ کسی که به تمامی زوایا و اکناف فکر و فرهنگ سرکشی می‌کند از من برنمی‌آید. تنها در آن مباحث به گونه‌ای عمل کردم تا هرکسی با توجه به جزئیات قضایا بتواند هرگونه استنتاج خاص یا دلخواه خود را از آنها بکند و حافظ را هرچه مایل است نام نهد. آیا جز این است که مثلاً از بیت ۵ از همین غزل در صورت عدم احتیاط می‌توان عارف بودن یا نبودن گوینده، هردو، را برداشت کرد؟ توضیحی هم که دربارهٔ آن با عنوان مراتب عشق داده شد جز به انگیزهٔ رعایت احتیاط (آن هم در دفتری از این سنخ) نبود. به راستی دربارهٔ شاعری با این ویژگیها چه کار دیگری می‌توان کرد؟

۱ اَلا، ای طـــوطی گــویای اســرار
مـــــبادا خـــالیت شکّـــر ز مـــنقار

۲ سرت سبز و دلت خوش باد، جاوید
کــه خــوش نــقشی نـمودی از خـط یـار

۳ سخن سـربسته گـفتی بـا حـریفان
خـــدا را، زیـــن مـــعمّا پـرده بـردار

۴ بــه روی مــا زن از سـاغر گـلابی
کــه خــواب‌آلوده‌ایــم، ای بــخت بــیدار

۵ چه ره بود این‌که زد در پرده مطرب
کــه مــی‌رقصند بـا هـم مست و هشـیار؟

۶ ازین افیون که ساقی در مَی افکند
حــریفان را نـــه ســر مــانْد و نــه دســتار

۷ سکـــندر را نـــمی‌بخشند آبــی
بـــه زور و زر مــیسّر نـیست ایــن کـار

۸ بـــیا و حـــالِ اهــل درد بشــنو
بـــه لفـــظ انـــدک و مـــعنیّ بســیار

۹ بت چینی عَدوی دیـن و دلهـاست
خـــداونـــدا، دل و دیـــنم نگـــه دار

۱۰ بـه مسـتوران مگـو اسـرار مستی
حـــدیث جــان مــپرس از نــقش دیــوار

۱۱ بـــه یُــمن دولت مــنصورشاهی
عَـــلَم شــد حــافظ انــدر نـظم اشــعار

۱۲ خــداونـدی بـه‌جای بـندگان کـرد
خـــداونـــدا، ز آفـــاتش نگـــه دار

۱. ت: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «منقار» (=منقارت)

شاعر از رازهایی شیرین سخن می‌گوید که ظاهراً مرتبط با مصادر ماورایی است و از زبان یک میانجی به نام طوطی بازگو می‌شود. این اسرار، آنچنان که از کلّ شعر برمی‌آید، از مقولهٔ سخن است، به‌ویژه سخنانی دربردارندهٔ پیامهای مژده‌بخش. (نیز نک. سخن پایانی.)

۲. لخت نخست عیناً در قصیده‌ای از راوندی (سدهٔ هفتم) آمده است:

سرت سبز و دلت خوش باد، جاوید　　　حسودان ترا خذلان گرفته

(راحة‌الصدور ۲۸)

(مصحح، در حواشی کتاب، این توارد را با بیت حافظ «غریب» خوانده. همان ۴۷۱. بعید نیست که حافظ قصیدهٔ مذکور را دیده و از بیت یاد شده تأثیر گرفته باشد، اگرچه عبارت «سرت سبز و دلت خوش باد» نوعاً بسیار گفته می‌شود، و «جاوید» هم کم در دعا به کار نمی‌رود. شاید هم بتوان نام تضمین بر آن نهاد، و الله اعلم.)

وقتی می‌گوید «سرت سبز» و آنگاه سخن از «خط» می‌گوید احتمالاً می‌خواسته به طریق ایهام این‌دو را با هم تلفیق و «خط سبز» را به ذهن خواننده القا کند. خط سبز گِرد لب را به طوطی در کنار شکر مانند کرده‌اند؛ مولانا:

گر ببینی طوطی جان مرا گِرد لبش　　　می‌پرد پرّک‌زنان که: شکّری را یافتم

(۲۹۰،۳)

به نظر می‌رسد چیزی چون سخن یا پیام محبوب (یعنی یکی از مظاهر یا جنبه‌های جمال او) شاعر را به سمت کلیت این جمال، اعم از رخسار و لب و دهان و غیره، متوجه کرده باشد. این تنها چیزی است که این نگارنده از نشانه‌ها و نمادهای دو بیت آغازین درمی‌یابد.

۳. لخت دوم به مثل بدل شده است. (امثال و حکم ۲، ۷۲۱)

۴. خود خواجه:

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر

زان‌که زد بر دیده آبی روی رخشان شما

از خواب‌آلودگی همان خُمار یا خواب خمار را در معنای غفلت و بی‌خبری و سرگشتگی اراده کرده، و باده پیداست در اینجا عاملی برای هشیارسازی راستین است، و این برداشتی است پارادوکسی از باده میان مستی و هوشیاری.

در باب گلاب، قدما برای آن خاصیتی چون دفع سردرد، خواب‌آلودگی و بیهوشی قایل بوده‌اند، و این سه ناخوشی ظاهراً از نظر این خاصیت با هم دارای قرابت و

اشتراک‌اند. البته شواهد مربوط به دفع سردرد در متون بیشتر و شاید شناخته‌تر است، مثلاً خاقانی بارها به کاربرد گلاب در این مورد اشاره دارد، همچون:

ما به تو آورده‌ایم دردسر، ارچه بهار
درد سر روزگار برد به بوی گـلاب
(دیوان ۴۳)

نمونه‌هایی نیز از تأثیر آن در خواب‌آلودگی و هوش‌رفتگی، هـرچـند بـا بسـامد کمتر، وجود دارد؛ قاسم مشهدی:

گل شود، منْما به چشـم مـردم دنـیا گـلاب
کی به هوش آید؟ مزن بر صورت دیبا گلاب
(آنندراج)

بیدل دهلوی:

به تدبیر دگر از خواب غـفلت بـر نمی‌خیزم
ز هم پاشیدن اعضا مگـر بـاشد گـلاب مـن
(همان)

۵. سعدی، با احتمال تأثیرگیری حافظ از بیت (به‌ویژه که همان ایهام را در «ره» و «پرده» دارد):

مطرب اگر پرده ازین ره زند   بازنیایند حریفان بـه هـوش
(غ ۳۳۷)

خود حافظ، در پرسشی مشابه:

چه ساز بود که بـنواخت دوش، آن مـطرب
که رفت عمر و دِماغم هنوز پر ز هواست؟

(که ضبط قزوینی از آن به بیت متن نزدیکتر است: چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب)

ره: ایهام میان طریق و مسیر با نغمه و ترانه (نک. ح ۱۳۵/۴.)

پرده: ایهام میان راز و پوشیدگی با معانی اصطلاحی آن در موسیقی (نک. ح ۲۶/۴.)

مست و هشیار: از ترکیبات معطوف از مقولهٔ «ترکیبات دوارزشی» است. (دربارهٔ چگونگی آنها، نک. ح ۸/۳.) در اینجا هم حاصل پیوند دو معنای متضاد، و مقصود از آن اطلاق و عمومیت بخشیدن به موضوع است، یعنی همگان بر اطلاق. این اطـلاق هم به زعم این نگارنده می‌تواند از نشانه‌های معنای عرفانی و تمایز آن از معانی غیر آن باشد.

۶. افیون، افیون در مَی: افیون =اَبیون، اَپیون، آپیون، پَیون، هپیون؛ برخی «افیون» را تعریب شده از یونانی دانسته‌اند (مثل محمد معین، حاشیهٔ «اپیون» در برهان) اما ناظم‌الاطباء با آن موافق نیست: این لفظ، چنان‌که گمان کرده‌اند، مأخوذ از یونانی نیست بلکه مأخوذ از «افینا» می‌باشد که در سنسکریت به معنی شیرهٔ خشخاش است. (نفیسی) در فرهنگهای قدیم و معتبر عربی چیزی به این معنی نیافتم، اما در فرهنگ متأخر منتهی‌الارب در مادّهٔ «ف ی ن» آمده است: افیون کَبَردون، شیر خشخاش مصری است سیاه‌رنگ... الخ. حسن‌دوست: افیون: دخیل است از عربی «افیون»، لغت عربی خود از یونانی opion در زبانهای لاتینی opium سنسکریت از ریشهٔ aphena (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «افیون»، به تلخیص) معین هم آن را از opion یونانی می‌داند و مبدّل opos (پیشین) امروزه: تریاک، که در متون سده‌های نخستین فقط معنی پادزهر و نوشدارو داشته، یعنی «تریاق». (نک. «تریاک» در: ح ۲۵۸/۵.) اما از حدود عصر صفوی فراوان به صورت «تریاک» و معنی افیون به کار رفته، چنان‌که در دیوانهای شاعرانی چون طالب آملی و صائب و تذکره‌های شعر این دوره می‌بینیم. خواص افیون در منابع طبّ قدیم تشریح شده، مثلاً امام موفق هروی: «افیون عصارهٔ خشخاش سیاه است، سرد و خشک است اندر آخر درجهٔ سیُم، و خِدر بر مردم افکند چنان‌که همه اندام را بخواباند و سردی اندر اندام مردم از حد ببرد و تشنّج برافکند.» (الابنیه ۳۹) به پارسی نارخوک گویند و اصل در او نارکوک [= کوکنار ـ م] است. به فارسی تریاک و به عربی لبن‌الخشخاش؛ بهترین او مایل به سفیدی و صاف است. (امیری، فرهنگ الابنیه ۳۵) به گمان من همین‌که افیون در عربی لبن‌الخشخاش (برابر «شیر خشخاش» در منتهی‌الارب) گفته شده دلیلی نیکوست بر این‌که «افیون» در آن زبان پیشینهٔ چندانی نداشته است وگرنه با توجه به اهمیت و وسعت دایرهٔ لغت در عربی، اصل لغت (فرضاً «افیون») را رها نمی‌کردند تا به جای آن معادل معناییِ آن را بگویند. و اما افیون را در قدیم می‌خوردند و گاهی هم آن را (مثل بنگ) در شراب می‌انداختند تا مستی گذاره یا مفرط بیاورد. (کشیدن آن به قرار مسموع از عصر قاجار به این‌سو معمول شده است) ناصرخسرو:

چه حال است این‌که مدهوشند یکسر　　　که پنداری که خورده‌ستند هپیون؟
(دیوان ۱۴۵)

نظامی:

همه افیون‌خورِ مهتاب گشته　　　ز پای افتاده، مست خواب گشته
(خسرو و شیرین ۳۵۱)

ممدوح حافظ، احمد ایلکانی به قول دولتشاه «افیون خوردی و گاه‌گاه دِماغ او خشکی کردی و بی‌جنایتْ مردمان اصیل را خوار کردی.» (تذکرةالشعراء ۳۴۲) نمی‌دانم آیا حافظ خود از افیون در می افگندن تجربه‌ای داشته یا آن را از دیگران و از سنت شعر پیش از خود گرفته (در حالی که مضمون قطعهٔ ۲۲ در دیوان توصیهٔ «حبّةالخضراء» یعنی بنگ است، البته اگر به واقع از او باشد.) به هر حال در متون بسیار آمده است، به‌ویژه در اشعار عارفان و به معنای استعاری؛ عطار:

عقل کل در حسن او مدهوش شد　　　کز لبش در باده افیون می‌کند
(دیوان ۲۵۸)

مولانا آن را درمان ناآگاهی می‌داند:

از برای علاج بی‌خبری　　　درج کن در نبید افیون را
(کلیات ۱، ۱۵۳)

سعدی:

عارف اندر چرخ و صوفی در سماع آورده‌ایم
شاهد اندر رقص و افیون در شراب افکنده‌ایم
(غ ۴۰، بخش مواعظ)

سلطان ولد:

...که تا بر من ز من مویی نمانَد　　　بکن در می به جای آب، افیون
(دیوان ۳۵۸)

اوحدی، با حسن تعلیل از لکهٔ سیاه درون لالهٔ سرخ‌رنگ به افیون درون باده:

لاله افیون در شراب انداخته‌ست　　　نرگس و گل را خراب انداخته‌ست
(دیوان ۱۰۶)

مستی آن را هم آنچنان شدید می‌داند که از آن تعبیر به قتل می‌کند:

ساقیان مجلس عشق از برای قتل ما　　　در لب خود نوش و اندر باده افیون می‌نهند
(همان ۱۹۷)

حیرت و سرگشتگی عارفانه را هم معلول آن می‌داند:

ندانمت که چه افیون فکنده‌ای در می　　　که باز عادت ما حیرت است و سرگشتن
(همان ۳۱۷)

سر و دستار: این‌دو به علاقهٔ مجاورت یا با هم می‌آیند و یا به جای هم (درست مثل دست افشاندن و آستین افشاندن به معنی رقصیدن، با همین نوع علاقه.) خاقانی:

چو صرع آمیخت با عقلی، مه سر باد و مه دستارش
چو دزد افتاد بر باری، مه خر باد و مه پالانش
(دیوان ۲۱۱)

خود حافظ:

ای خوشا حالت آن مست که در پای حریف
سر و دستار نداند که کدام اندازد

نه سر مانْد و نه دستار: قزوینی: نه سر مانَد نه دستار؛ نسخه‌های خانلری قدیمترند. سایه، عیوضی و برخی دیگر این بیت را افزون دارند:

خِرد هرچند نقد کاینات است / چه سنجد پیش عشقِ کیمیاکار؟

محجوب آن را جزءِ موارد برتری طبع سایه بر خانلری می‌داند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۳.) قزوینی مثل خانلری آن را ندارد، ولی نیساری آن را اصیل دانسته و آورده. اما بیت «ازین افیون...» را که همهٔ طبعها دارند الحاقی تلقی کرده است. (دفتر دگرسانیها ۲،۸۴۸) با آن‌که آن همه نسخهٔ قدیمی که خود ایشان ذکر کرده‌اند و بیت را دارند، این حذف به راستی مایهٔ شگفتی است. در خصوص بیت «خرد هرچند...» من هم آن را بیتی خوب و هنرمندانه می‌دانم، ولی معتقدم در آوردن یا نیاوردن آن باید تابع چگونگی نسخ و ضوابط تصحیح متن بود.

۷. نظیر مضمون خود اوست:

فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست / آب خضر نصیبهٔ اسکندر آمدی

۹. بت چینی: نویری چند چیز را مختصّ به چینیان و آنان را در آنها اسوهٔ اعلا می‌داند، از جمله بت‌تراشی یا به تازی: خَرط‌التماثیل. (نهایةالارب، السفرالاوّل ۳۶۶) زریاب خویی احتمال می‌دهد که «بت چینی» مجسمه‌های بودا بوده باشد که مسافران چین به همراه خود می‌آورده‌اند، و گاهی بودا را به صورت جوان و زیبا نشان می‌داده‌اند و از جنس چینی بودن بر زیبایی‌اش می‌افزوده است. زریاب یادآور می‌شود که واژهٔ «بت» با «بودا» از نظر زبانشناسی ارتباط دارد. (آئینهٔ جام ۲۵۰ـ۲۵۱؛ نیز نک. ح ۱۷۵/۵، که در مورد بیتی از نسخه‌بدل توضیح داده و نظر ایشان را هم نقل کرده‌ام.) به هر حال، بت چینی نیز از مقولهٔ استعارهٔ بت، صنم، وَثَن و غیره برای محبوب زیبا و پرستیدنی است. «عدوی دین و دل» هم ظاهراً صبغهٔ طنز بر زهد و زاهد دارد: با چنین زیبایی و دلارایی، دیگر جایی برای زهد و صلاح نخواهد ماند.

این بیت هم معمولاً در طبعهای معتبر آمده، اما نیساری آن را نیز اضافه بر متن

خوانده است.

۱۰. مستوران (= زاهدان و اهل سلامت، صلاح و عافیت) را از فرط بـی‌خبری از احوال و عوالم عشق و مستی، به طنز همچون نقش دیوار، سرد و خـالی از هـرگونه شور و هیجان و اثرپذیری از مهر و محبت می‌داند، دیواری که به تعبیری میان آدمی و روح و جان علوی او حایل می‌شود.

مپرس: قزوینی: مگو؛ برتری از نظر قدمت ضبط با خانلری است، گذشته از عدم تکرار آن.

۱۱. عَلَم: ایهامی هم به رایت یا پرچم منصورشاه (به قرینهٔ «دولت») دارد.

۱۲. به جایِ: در حقِ، نسبت به (نک. ح ۵/۳.)

❊ ❊ ❊

این شعر هم از نظر تعداد ابیات در طبعها قدری متغیر است. بـیشترین ابـیات را سایه، عیوضی و نظایر اینها (۱۳ بیت) دارند. خانلری و قزوینی در کم و کیف (۱۲ بیت و با همان ابیات) با هم برابرند، ولی نیساری، چنان‌که رفت، دو بیت ۶ و ۹ را الحاقی تلقی و تنها ۱۰ بیت را به منزلهٔ اصیل قبول کرده است. علاوه بر این، بیت آخر (دومین بیت از قسمت مدحی) را هم اضافه خوانده، در حـالی کـه مـدح در عـموم چـاپهای شناخته شامل هردو بیت است. می‌توان از ایشان پرسید: آیا شعر بـاید بـه بـیت اولِ مدحی و با ذکر علم شدن شاعر، و مثلاً بدون هیچ دعا یا شریطه‌ای، خاتمه یابد؟ آیا چون نام شاعر در همان بیت آمده، هرچه پس از آن بیاید باید مشمول اضافه بر مـتن شود؟ آیا این همه مصحح که بیت دعایی را آورده‌اند اشتباه کرده‌اند؟

و اما قسمت اولیٰ و اهمّ شعر (مِنهای مدح) به طور مشخص شامل سه گونه بنمایه (= موتیف) است، کـه هـرسه نـیز بـا هـم بـه وجـهی مـرتبطانـد: الف. رازنـاکـی یـا معماگونگی، که ۵ بیت (یعنی نیمی از ابیات صرفاً غزلی) را در بر می‌گیرد، شامل این بیتها: ۱ (اسرار) ۳ (سخن سربسته) ۵ (در پرده = پوشیده) ۸ (لفظ اندک و معنی بسیار، که خود به همان معنای سربسته است) و ۱۰ (اسرار مستی). ب. نقش و تمثال، که فقط باید به آن نگریست در سکوتی که خود از یک جهان راز سخن می‌گوید، شامل ۳ بیت: ۲ (نقش خط یار، که هردو نگاشتنی‌اند) ۹ (بت چینی) و ۱۰ (اگرچه این یکی مـنفی است، ولی به هر حال نقش و تصویر است). ج. مـی و مسـتی و بـی‌خبری از جـهان بیرونی، شامل ۵ بیت: ۴ (ساغر، می با لفـظ «گـلاب»، خـواب‌آلودگـی) ۵ (مست) ۶

(افیون و می) ۷ (آب، احتمالاً با ایهام به می) و ۱۰ (مستی). هر سه دستهٔ بنمایه‌ها دارای یک جوهرهٔ مشترک‌اند که عبارت است از سکوت، فرورفتن در حالات و عوالم درون و انقطاع از آنچه در بیرون می‌گذرد. کلّ ساختار معنایی شعرْ حاصل آمیزش این بنمایه‌ها با همدیگر است، خواه به عمد و خودآگاه بوده باشد و خواه به صورت جریان و سیلان ناخودآگاه این معانی. در هر حال، شعر دارای محورهایی مشخص و مرتبط برای تشکّل و تألّف اجزاست، و جملگی «به لفظ اندک و معنی بسیار».

۲۴۱

۱ عِـید است و آخِـر گـل و یـاران در انـتظار
ســاقی، بــه روی شـاه بـبین مـاه و مـی بـیار
۲ دل بـــرگرفته بـــودم از ایّــام گـل، ولی
کـــاری بکـــرد هـــمّت پـــاکـــان روزه‌دار
۳ دل در جـهان مـبند و ز مسـتی سؤال کـن
از فـــیض جـــام و قـــصّهٔ جـــمشید کـــامگار
۴ جـز نـقد جـان بـه دست نـدارم، شراب کـو
کـــان نـــیز بـــر کـــرشمهٔ سـاقی کـنم نـثار؟
۵ خوش دولتیست خرّم و خوش خسروی کریم
یـــا رب، ز چشـــم‌زخـــم زمـــانش نگـــاه دار
۶ مَی خور به شعر بـنده، کـه زیـبی دگـر دهـد
جـــــام مـــــرصّع تـــو بـــدین دُرِّ شـــاهوار
۷ زانـــجاکـه پـرده‌پوشیِ عـفوِ کـریم تست
بـــر قـــلب مـــا بـبخش، کـه نـقدیست کـم‌عِیار
۸ تـرسم کـه روز حشـر عِـنان بـر عِـنان رود
تســـبیح مـــا و خـــرقهٔ رنـــد شـــراب‌خـوار
۹ حـافظ، چـو رفت روزه و گـل نـیز مـی‌رود
نـــاچار بـــاده نـــوش، کـــه از دست رفت کـار

۱. عید: عید فطر یا صیام، که ظاهراً مصادف با پاییز بوده، و شاید در نیمهٔ این فصل، به دلالت آخر روزگار گل.

ماه نو دیدن به روی کسی: مشاهدهٔ هلال ماه شوال در شامگاه آخرین روز از ماه رمضان برای تعیین عید فطر، رسمی دیرین است که در روزگار گذشته به تفصیل و با آیینهایی ویژه صورت می‌گرفت، و در عصر ما نیز همچنان برقرار است، هرچند نه بدان تفصیل و با آن جزئیات. زنده‌یاد احمد شاملو، شاعر بزرگ نوسرای زمان ما، گوشه‌ای از این آیین کهن را در شعری (اگرچه نمادین و با محتوای سیاسی) ذکر می‌کند:

به نو کردن ماه بر بام شدم
با عقیق و سبزه و آینه...
(شعر «محاق»، ابراهیم در آتش)

که عقیق و سبزه و آینه به ترتیب نماد ارزش، برکت و روشنی است. همچنین می‌گفتند: اگر به محض رؤیت ماه نو اولین بار چشم شخص به روی فردی عزیز یا نیک بیفتد خجسته و باشُگون است و سالی نیکو در پی خواهد داشت، که حافظ اینجا از ساقی می‌خواهد ماه را در چهرهٔ شاه ببیند، که ضمناً روی شاه را به صورت پوشیده به ماه مانند کرده است. پیوند میان دیدن ماه و باده، خود از مضامینی است که بازمانده از عصر قصیده‌سرایی است، و در اشعار بسیار مشاهده می‌شود، مثلاً خاقانی:

ماه نو دیدی و در روی مه نو، شب عید؟
لعل مَی با قدح سیم برآمیخته‌اند
(دیوان ۱۱۶)

۲. کار کردن:= تأثیر کردن، که در گذشته و اکنون بسیار رایج بوده است، همچون این بیت او:

اسم اعظم بکند کار خود، ای دل، خوش باش
که به تلبیس و حیل، دیو مسلمان نشود

همّت: اینجا هم به معنی دعا، نفَس صدق، یا تأیید و تشجیع کسی در امری از دور است.

می‌گوید: دعا و نفَس روزه‌داران پاک سبب شد تا من از آن حال به‌درآیم و شادی و نشاط از سر گیرم، یا باعث شد که روزهٔ من (اساساً زهد من) با عوالم لطافت پیوند یابد. در بیت قبل، از اتمام ایام گل سخن گفت، و اینجا هم اشاره می‌کند که از دوام دولت گل نومید بوده و روی آن حساب نمی‌کرده یا اسیر ملال شده، اما نیت نیکوی پاکانْ وی را از آن رهانیده است.

۳. به نظر می‌رسد لفّ و نشر مشوّش باشد، چون سوال کردن از مستی در مقابل فیض جام قرار می‌گیرد، و دل نبستن به جهان در برابر قصّهٔ جمشید، که این قصه خود بیانگر بی‌اعتباری جهان و از جمله کامروایِی اینجهانیِ جمشید و در عین حال پایان ناخوش ماجرای اوست.

۴. مفعول نثار کردنْ «جان» است، لیکن نزدیکی «شراب» به فعل، این ایهام یا ابهام را ایجاد می‌کند که می‌خواهد شراب را نثار کند. احتمالاً قصد ایهام در میان بوده است.

۵. چشم‌زخم: نک. ح ۳۰۱/۸.
۶. زیب: (اسم) =زیبایی، خوبی، آرایش، زینت، جمال، حلیه (دهخدا)
دُرّ شاهوار: =درشت‌ترین و ارزشمندترین مروارید، درّ یکتا یا یتیم (نک. ح ۶۸/۶.)

به ممدوح می‌گوید: باده را همراه با استماع شعر من بنوش، زیرا جام گوهرنشان تو به شعر دُرگونهٔ من جلوه و جلایی دیگر می‌بخشد. بدین‌سان هم شاه را می‌ستاید و هم شعر خود را.

قزوینی پس از این افزون دارد:

گر فَوت شد سُحور، چه نقصان؟ صبوح هست
از مَی کنند روزه‌گشا طالبان یار

اما نیساری در دفتر دگرسانیها آن را اضافه بر متن دانسته است.

سحور: یا: سحوری =سحری خوردن به قصد گرفتن روزه

روزه‌گشا: اندک چیزی از خوردنی که بدان افطار کنند، افطار. (دهخدا، یادداشت مؤلف)

سحور و صبوح را هردو در سحرگاه می‌خورند اما این‌دو در حقیقت ضدّ همدیگرند: سحور متعلق به طیف زهد، و صبوح از طیف عشق، مستی و رندی است. عاشقان، هم سحری خود را با مَی می‌خورند و هم افطار را با آن می‌کنند. طلب یار هم نه از طریق زهد، که از راه باده و مستی میسّر است.

۷. قلب: ایهام (دل + سکّه یا زر تقلّبی) سنایی در «طریق‌التحقیق»:

نقد دل قلب شد درین بازار — کو دلی در جهان، تمام‌عیار؟
ای ز نقد وجود خویش به شک — خیز و بنمای نقد خود به محک
تا ببینی تو کم‌عیاری خویش — زین چنین شور و زشتکاری خویش
(مثنویها ۱۰۶)

آیا حافظ از آن تأثیر نگرفته است؟ (نیز دربارهٔ این ایهام، نک. ح ۵۰/۴.)

۸. عِنان بر عنان: یا عنان با عنان، اصطلاح است =همطراز و مساوی با هم در اسب راندن. گاه در هنگام بدرقه، بر روی مَرکب، پا به پای کسی می‌رفته‌اند، بدین‌سان که پادشاه یا فردی عالی‌مقام، مهمان خود یا کسی را که برای او گرامی بوده با عنان به عنانِ او رفتن تکریم می‌کرده. در هر حال، این کار نشانهٔ برابر انگاشتن خود با دیگری بوده است. نمونهٔ گویا و کهن آن در «داستان رستم و اسفندیار» است. هنگامی که اسفندیار

به انگیزهٔ خوارداشت رستم از او می‌خواهد تا دست به بند دهد (ظاهراً برای پیاده و دست‌بسته بردن او به دربار گشتاسپ در حالی که خود سوار است و تحقیر کردن رستم پیش چشم مردم) فرزند برومند ایران آن را ننگی برای خود می‌شمرد، و در پاسخ می‌گوید: تو مدتی در اینجا میهمان من باش و خوش بگذران، آنگاه هم که خواستی بازگردی، من با اسب و همپای تو خواهم آمد، نه بدان گونهٔ ننگین:

چو هنگام رفتن فراز آیدت　　　به دیدار خسرو نیاز آیدت
عنان با عنان تو بندم بـه راه　　　خرامان بیایم به نزدیک شاه

(شاهنامه ۲۴۳،۶)

نمونهٔ دیگر در بزرگداشت دیگری است. از زبان بیهقی می‌خوانیم که وقتی فضل بن ربیع به مشایعت عبدالله بن طاهر رفت، عبدالله «فضل را معذرت کردن گرفت تا بازگردد. او به هیچ نوع بازنگشت و عنان با عنان او تا درِ سرای او برفت.» (تاریخ بیهقی ۳۷)

و اما اگرچه حافظ سخن را با ضمیر «ما» آورده، ولی در حقیقت تعریض است به زاهدان، زیرا خواجه معمولاً خود را بر دست «رند شراب‌خوار» می‌بیند، و نه اهل تسبیح و طیلسان. (نیز دِر مورد قیاسهای حافظانه از این دست، نک. ح ۱۱/۵.)

تسبیح ما: قزوینی: تسبیح شیخ، که ضبطی نسبتاً متأخر است. احتمالاً کاتبان به جنبهٔ تعریضیِ بیت کهِ ذکر شد توجه نکرده و چون اِسناد تسبیح به خواجه را عجیب یافته‌اند آن را به «شیخ» گردانده‌اند.

۹. دو واژه «روزه» و «گل»، که مناسبتی با هم ندارند، فقط از جهت سپری شدن ایام هردو (موضوع ب ۱) با هم آمده‌اند. رفتن این‌دو هم ظاهراً کنایه‌ای است از زوال محتوم همه‌چیز جهان. پس در جهانی چنین گذران و ناپایدار، تنها باید به باده و سرمستی روی آورد و پیوند از هر چیزی بجز آن برید.

۱ صبا، ز منزل جانان گذر دِریغ مدار
وزو به عاشق بیدل خبر دِریغ مدار
۲ به شکر آنکه شکفتی به کام بخت، ای گل
نسیم وصل ز مرغ سحر دریغ مدار
۳ حریف عشق تو بودم، چو ماه نو بودی
کنون که ماه تمامی، نظر دریغ مدار
۴ کنون که چشمهٔ قند است لعل نوشینت
سخن بگوی و ز طوطی شکر دریغ مدار
۵ جهان و هرچه درو هست، سهل و مختصر است
ز اهل معرفت، این مختصر دریغ مدار
۶ مکارم تو به آفاق می‌برد شاعر
ازو وظیفه و زاد سفر دریغ مدار
۷ چو ذکر خیر طلب می‌کنی، سخن این است
که: در بهای سخن، سیم و زر دریغ مدار
۸ غبار غم برود، حال خوش شود، حافظ
تو آب دیده ازین رهگذر دریغ مدار

۱. نزاری:

ز دوستان قدیمی نظر دریغ مدار — ز کوی ما به طوافی گذر دریغ مدار
(دیوان ۱،۱۱۹۳)

خواجو (با تفاوتی در قافیه):

مسیح وقتی، ازین خسته، دم دریغ مدار — ز پا درآمدم، از من قدم دریغ مدار
(دیوان ۷۰۰)

۲. نسیم: اینجا بوی و رایحه

۳. نظر: اصطلاحی نجومی است به معنی نگریستن وضع و موقع کواکب نسبت به هم. (نک. ح ۱/۲۰۰.)

۴. کمال خجندی:

نـام کـمال طـوطی شـیرین‌سخن نـهاد   وین طرفه کان دو لب از من دریغ داشت

(دیوان ۳۱؛ شگفتا که در ردیف همهٔ ابیات آمده: دریغ نداشت!)

لعل: استعاره از لب، با ایهام به جوهر معروف (نک. سخن پایانی.)

۵. سهل:= حقیر، خوار، خُرد (نک. ح ۱۵۰/۳.)

۶. وظیفه:= مقرّری، راتبه (نک. ح ۳۴/۸.)

زاد: تأسیس «زَود»، و آن طعام است در سفر و حضر، هردو، جمع: اَزواد. در قرآن: فَاِنَّ خَیرَ ٱلزّادِ ٱلتَّقوىٰ [بقرة ۱۹۷] (لسان‌العرب) طعامی که در سفر با خود گیرند، توشه. (دهخدا) در نام کتابهایی مشهور نیز آمده است، چون زادالمسافرین ناصرخسرو و زادالمعاد محمد باقر مجلسی.

مضمون بیت، اصل آن چیزی است که در سده‌های گذشته و در غیاب رسانه‌های امروزین، مدح و مدیحه‌سرایی را چونان وسیله‌ای برای تبلیغ مکارم و سجایای شاهان و بزرگان مملکت و پراگندن نام و آوازهٔ آنان توجیه می‌کرد، و در جهان آن روز گزیری از آن متصوّر نبود. وظیفهٔ شاهان و رجال در برابر این خدمت بزرگ شاعران به ایشان هم تأمین معاش ایشان و قدرشناسی نسبت به عمری تحصیل و ممارست آنان در راه شعر و ادب بود، بی آن‌که بتوانند منّتی از این رهگذر بر سر این «اهل معرفت» داشته باشند، و اساساً نباید می‌گذاشتند کار امثال حافظ به خواهش و تمنایی بکشد. نظامی عروضی چه خوب می‌گوید: «اما دبیر و شاعر و منجّم و طبیب از خواصّ پادشاه‌اند و از ایشان چاره‌ای نیست. قوام مُلک به دبیر است، و بقاءِ اسم جاودانی به شاعر.» (چهار مقاله ۱۸)

به ممدوح می‌گوید: این شاعر است که با ذکر خیر و سرودن مدح، نام تو را در جهان بر زبانها می‌اندازد. این کار هم در حکم سفر شاعر به اطراف و اقطار عالم برای انجام این مأموریت مهم است. آیا این سفر او همچون هر سفر دیگری توشه و طعام راه (تأمین معاش وی) نمی‌طلبد؟ پس...

۷. سیم: ایهام: الف. نقره؛ ب. پول، وجه؛ ج. بهای چیزی، همچون سیم گل، سیم گرمابه و...

❋ ❋ ❋

زرین‌کوب در بحثی دربارهٔ روابط حافظ با سلطان یحیی بن مظفر، حاکم یزد، این

شعر را مربوط به اقامت دوسالهٔ خواجه در یزد می‌داند، و این‌که خواست او از یحیی که «خود ظاهراً با خسّت و صرفه‌جویی تمام زندگی می‌کرد» برنیامد و توجهی از جانب او ندید. (نک. از کوچهٔ رندان ۱۱۹ و ۱۴۰.) من به روشنی نمی‌دانم آیا روی سخن حافظ با شاه یحیی است یا یک خسیس‌طبع دیگر، و نیز نمی‌دانم آیا اِسناد خسیسی و صرفه‌جویی به یحیی متّکی بر اَسناد تاریخی بوده یا صرفاً استنباط استاد فقید از قطعهٔ ۱۰ حافظ که می‌گوید:... شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد (دیوان ۲،۱۰۶۶) و آیا یحیی به واقع برای خود و زندگی خویش نیز همان قدر خسیس بوده که نسبت به حافظ؟ اگرچه حافظ چنین گلایهٔ صریحی را از هیچ شاهی بجز یحیی نکرده است. در هر حال، من کاری به این‌که مخاطب شعر حاضر کیست ندارم. زبان حال شعر برایم مهمتر است.

در این باره، نخست یادآوری می‌کنم که در بحث و تحلیل خود از اوضاع معیشتی حافظ (در: ج ۱، ۵۳ ـ ۵۹) گفته‌ام که، برخلاف آنان که در این باره نیز سعی در مطلق جلوه دادن فقر یا غنای او دارند، چگونگی گذران مادّی او در ادوار مختلف متفاوت و دارای بالا و پایین متناوب بوده، اما در مجموع حتی بهره‌ای را که شعرای روزگار او (همچون سلمان از جلایریان) برده‌اند نداشته یا به هر حال هرآنچه به کف آورده، در برابر رتبهٔ او در علوم و فنون و فضایلْ و خصوصاً هنر شاعری وی چیز چشمگیر یا دندانگیری نبوده وگرنه گهگاه کارد به استخوان او نمی‌رسیده است. شاید این شعر را هم، به دلایلی که خواهم گفت، بتوان نمونه‌ای از فروماندگی گاه و بیگاه او یا دست‌کم دشواری‌اش از نظر گذران خود و اهل او انگاشت.

شعر در ظاهر روالی آرام و لحنی ملایم دارد. آغاز آن هم با تغزّل است: منزل جانان، بی‌خبری عاشق از معشوق و به اصطلاح گل و بلبل. اما گمان نمی‌کنم تردیدی در این باشد که وقتی شاعر ردیفی چون «دریغ مدار» را به کار می‌گیرد همهٔ این تغزلها چیزی بجز بهانه‌ای برای ابراز نیاز نیست، اگرچه اینجا هم خصلت خجالت و نجابت او در این قبال را به وضوح می‌توان حس کرد. باری، اندکی در غزل باریک شویم، شاید بتوانیم ارزیابی نسبتاً درستی از اوضاع او به هنگام سرایش داشته باشیم. تغزلِ صِرف، بیش از دو بیت آغازین به درازا نمی‌کشد و از بیت سومْ اصل انگیزه آشکار می‌شود. به عناصر بیانی و زبان بس گویای آنها بنگریم: ماه نو و ماه تمام. شاعر خدمت به مخدوم را (خواه به صورت مدیح‌سرایی و خواه هر خدمت دیگر) در زمانی آغاز کرده که مخدوم نوخانمان بوده و بدون چندان حشمت و شوکتی، اما اکنون به اوج آن

رسیده، و شاید مطابق رسم زمانه یا سیرهٔ اهل نسیان، اصل سماحت و مروّت را در قبال خدمات دیرین شاعر از یاد برده و به اصطلاح خر او از پل گذشته است. استعاره‌ها همچنان با خواننده حرف می‌زنند: «لعل نوشینِ» ممدوح «چشمهٔ قند» است. لعل به ظاهر لب است (اقتضای غزل همین است) اما این جوهر، دلالتی هم بر جواهرات دارد و وقتی با «چشمه» همراه می‌شود آیا این «چشمهٔ لعل» نمی‌تواند افادهٔ «خزانهٔ» ممدوح کند؟ اگر اشتباه نکرده باشم می‌گوید: حالا بحمدالله خزانه پر یا باری رو به راه است، لیکن همچنان آن «لعل» از شاعر دریغ می‌شود، درست مثل «شکر» از طوطی خوش‌کلام. آیا شکر برای طوطی، چیزی بجز قوت و غذای روزمرّه است؟ اینها چشمه‌هایی بود از شیوه و شگرد شاعرانه، ولی خودمانیم، اگر ممدوح، خواه به دلیل استعاره‌نفهمی و خواه اشتغالات شاهانه، نتوانست زبان حال شاعر را (حتی با این «دریغ مدار» ها) دریابد چه؟ پس بد نیست او را شیرفهم کرد. ابیات بعدی هم کاملاً صریح است و بدون لفاف الفاظ شاعرانه: آقا جان، اهل معرفت هم بالاخره قوت لایموت می‌خواهند. من به عنوان شاعر به «وظیفه»ام عمل کرده‌ام؛ «وظیفه» رساندن حضرت عالی چه می‌شود؟ اوج صراحت هم در بیت ماقبل آخر است: آیا «ذکر خیر» را به رایگان می‌طلبی؟ مردرندی، آن هم با رندان؟ پیشتر احتمال دادم که حافظ در این هنگامْ گرفتار فروماندگی یا دشواری در گذران بوده. بیت آخر هم از «غبار غم» حرف می‌زند و «خوش شدن حال». «آب دیده» هم حیّ و حاضر است. پس دیگر با چه زبانی می‌بایست شرح حال دهد؟

حال نگاهی به تحلیل من از غزل: ابر آذاری برآمد... (غ ۲۲۵) بیندازید؛ آن هم شرح افلاس شاعر و قحط سخاست، ولی با روح شاد و طنز، تکّه و متلک‌پرانی به توانگران، چیزی که کمترین نشانی از آن در شعر حاضر دیده نمی‌شود. شاید بی‌بهرگی شاعر از الطاف ملوکانه یا بی‌خیالی او در قبال شاعر، دیگر جایی برای طنز و بذله نگذاشته باشد. پس به بیان اصل مشکل اکتفا کرده است. باز هم دریغا.

۱ ای صبا، نَکهتی از کوی فُلانی به من آر
زار و بیمار غمم، راحت جانی به من آر

۲ قلب بی‌حاصل ما را بزن اِکسیر مراد
یعنی از خاک درِ دوست، نشانی به من آر

۳ در کمین‌گاه نظر، با دل خویشم جنگ است
ز ابرو و غمزهٔ او تیر و کمانی به من آر

۴ در غریبیّ و فِراق و غم دل پیر شدم
ساغری مَی ز کف تازه‌جوانی به من آر

۵ منکران را، هم ازین می، دو سه ساغر بچشان
وگر ایشان نستانند، روانی به من آر

۶ ساقیا، عشرت امروز به فردا مفکن
یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر

۷ دلم از پرده بشد دوش، چو حافظ می‌گفت:
ای صبا، نکهتی از کوی فلانی به من آر

۱. فُلانی: (فلان + «ی» نکره) ادای آن با «ی» نسبتْ متأخر است. (نک. ح ۱۰۹/۱.)

۲. قلب: ایهام: الف. دل؛ ب (به حذف موصوف) سکّه یا زر تقلّبی (نک. ح ۵۰/۴.)

حاصل: ایهام: الف. محصول، نتیجه؛ ب. وجه، موجودی، پول نقد (نک. ح ۲۸۵/۴.)

خاک کوی دوست، کیمیایی است که دل بی‌حاصل (برکنار از مهر و محبت) را به زر بدل می‌کند، چنان‌که خود گفته است:... کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری (۴۴۲/۹)

۳. کمین ـ کمان: جناس شبه اشتقاق یا جناس وسط (تغییر مصوّت میانی) در موارد دیگر هم دارد، مثل ۵۶/۳ و ۱۱۶/۴.

نظر: با ایهام به معنی اصطلاحی آن در نجوم: ملاحظهٔ وضعیت کواکب و حالات آنها نسبت به همدیگر (نک. ح ۲۰۰/۱.)

تیر ـ کمان: «تیر» ایهام به ستارهٔ عطارد دارد. (نک. «تیر فلک» در: ح ۳۴۰/۳) و

«کمان» ایهام به برج قوس (نک. ح ۳۹۱/۵.) نظیر این ایهام در اشعار دیگران نیز هست، مثلاً ابن‌یمین:

سپر ماه کنم چون زره ار زان که مرا   غمزه و ابروی تو تیر و کمانی بدهد

(دیوان ۲۳۴)

(که این ایهام به قرینهٔ «ماه» است، در حالی که در بیت حافظ «نظر» به معنی نجومی آن قرینه است.)

نظر و نظربازی دارای عوالمی خاص خود است، از جمله جدال و کشاکش درونی، به‌ویژه وقتی شخص مایه‌هایی از زهد نیز داشته باشد. این جدال میان زهدی است که می‌گوید: دیده از رخ زیبا بردوز و صلاح و سلامت برگزین، و عشقی (یا مایه و استعداد عشقی) که فرمان می‌دهد: بنگر. این جنگ نیز بدیهی است که سلاح خاصّ خود می‌طلبد، اما نکته یا پارادوکس قضیه اینجاست که سلاح (تیر و کمان) هم از خود یار است، شاید از آن روی که اولاً هیچ چیز بیرون از او و ارادهٔ او نیست، و ثانیاً هیچ گونه راه گریزی از نظر کردن به، و عشق ورزیدن با، او وجود ندارد. همچنین به تعبیر عراقی، غمزهٔ یار سخنها با جان عاشق دارد و ابروی او پیامها به دل او:

به غمزه صد سخن با جان بگفتند   به دل زَابرو دوصد پیغام کردند

(کلیات ۱۹۳)

۵. روانی: («ی» نکره) واژهٔ «روان» (مطلق) = فی‌الحال، زود، تیز، چالاک، سریع، (دهخدا) در شاهنامه و دیگر متون بسیار به این معنی آمده. در حافظ به صورت مستقل (و نه به شکل ایهام) تنها در یک مورد به کار رفته:... حاصل خرقه و سجّاده روان دربازم (نک. ح ۳۲۷/۱ یعنی همین بیت.) اما به صورت «روانی» آن هم با «ی» نکره، قدری عجیب می‌نماید، چنان‌که در دهخدا، معین و غیره هم ضبط نشده بلکه فقط «روان» به این معنی آمده. این در حالی است که با همین یاء در سدهٔ هشتم فراوان به کار رفته، که پیداست در موضع قافیه قابل تشخیص است، چه قدما یاءِ مجهول را فقط با مجهول قافیه می‌کردند. به هر حال نمی‌دانم این واژه با این ساختمان از کی و چگونه رواج یافته، چون به گمانم اگر هم «روان» به «ی» بپیوندد، پذیرفتنی‌تر این است که یاءِ نسبت باشد، نه نکره (که آهنگی نامتعارف پدید می‌آورد). به هر روی به این نمونه‌ها بنگریم که همگی از اشعاری است که بنای قافیه‌شان بر یاءِ نکره یا مجهول است. ضمناً «روانی» اگرچه در همهٔ این نمونه‌ها ایهام به روح دارد، لیکن معنی اصلی زود و سریع است؛ ابن‌یمین:

گر به وصل خودم آن ماه زمانی بدهد / دل من روح به شکرانه روانی بدهد
(دیوان ۲۳۵)

خواجو:

مـن دل بـه وفـای دلسـتانی بـدهم / وز بـهر دلش تـرک جـهانی بـدهم
گفتم که: بده کام من، ای سـرو روان / گفتا که: بده جان، کـه روانـی بـدهم
(دیوان ۵۴۵)

سلمان:

ای در خم زلف تو تماشاگـه جـانی / زنجیر سر زلف تو در پـای جـهانی
ای سرو روان، بر طرف ماگذری کن / تا جانْ همه در پای تو ریزیم روانی
(دیوان ۲۷۸)

۶. دیوان قضا: ایهام: الف. قضای الهی، تقدیر؛ ب. یکی از دیوانـهای مـملکتی و حکومتی در آن عصر، معادل وزارت عدلیه یا دادگستری یا قوّهٔ قضائیهٔ امـروز (نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۹۴ـ۱۹۸.)

خطّ امان: = اماننامه:

سیف فرغانی، رَو بر خط او نه سر خویش
تـا ز دست اجـلت خـطّ امـان بسـتاند
(دیوان ۲، ۲۷۶)

در مقابل: خطّ به خون (نک. ح ۱۱۶/۱.)

از ساقی (در حقیقت از خواننده) می‌خواهد که یا عیش و مستی را به فردا نیندازد و فرصت این دم را غنیمت شمارد، و یا امان‌نامه‌ای از طرف قضای الهی مبنی بر این‌که ما تا فردا قطعاً زنده خواهیم ماند برایمان بیاورد. پیداست با بـیان نـیرومند و طـنزآمـیز خویش تعلیق بر محال می‌کند. بنا بر این یک راه بیشتر وجـود نـدارد، و آن عشـرت اینجا و اکنون است.

۷. از پرده شدن دل: از پرده برون شدن دل = بی‌قرار و نابهنجار و آشفته شدن آن؛ دل را به سازی مانند کرده که به اصطلاح خارج می‌زند و یا به نوازنده‌ای که از نُت یا تِمِ آهنگ خارج شده است، همچنان‌که در:

دلم ز پرده برون شد، کجایی، ای مطرب؟
بنال، هان، که ازین پرده کار مـا بـنواست
(نک. ح ۲۶/۴ یعنی همین بیت.)

ردّالمطلع در هر شعر، چنانچه به صورت هدفمند انجام گیرد، بـه دلیـل اهـمیت نخستین لخت شعر در نظر شاعر است. در اینجا هم می توان گفت که رسیدن خبری، حتی کوچک، از سوی مخاطب به شاعر برای او بسیار مهم می‌نموده که آن را تکـرار کرده است.

۱ ای صبا، نَکهتی از خاک ره یار بیار
ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار

۲ نکتهٔ روح‌فزا از دهن دوست بگو
نامهٔ خوش‌خبر از عالَم اسرار بیار

۳ تا معطّر کنم از لطف نسیم تو مَشام
شَمّه‌ای از نَفَحات نَفَس یار بیار

۴ به وفای تو، که خاک ره آن یار عزیز
بی‌غباری که پدید آید از اَغیار بیار

۵ گَردی از رهگذر دوست، به کوریِّ رقیب
بهر آسایش این دیدهٔ خونبار بیار

۶ خامی و ساده‌دلی شیوهٔ جانبازان نیست
خبری از برِ آن دلبر عَیّار بیار

۷ شکر آن را که تو در عشرتی، ای مرغ چمن
به اسیران قفس مژدهٔ گلزار بیار

۸ کام جان تلخ شد از صبر که کردم بی‌دوست
عشوه‌ای زان لب شیرین شکربار بیار

۹ روزگاریست که دل چهرهٔ مقصود ندید
ساقیا، آن قدح آینه‌کردار بیار

۱۰ دلق حافظ به چه ارزد؟ به می‌اش رنگین کن
وانگهش مست و خراب از سر بازار بیار

۲. عالم اسرار: گذشته از اصل معنی آن یعنی جهان رازناک ماورای درک انسانی، ایهامی به کوچکی مفرط دهان محبوب دارد، آنچنان کوچک که در حکم نامحسوس و از مقولهٔ اسرار است. در سنت شعر گذشته و زیبایی‌شناسی گذشتگان، دهان را بی‌اندازه کوچک می‌پسندیدند و آن را به نقطه، جوهر فرد و نظایر اینها مانند می‌کردند، و حتی عده‌ای این حد از مبالغه را هم کافی نمی‌دیدند و از آن تعبیر به هیچ،

عدم، نابوده، سِرّ و غیره می‌کردند. حافظ در بیتی، که بی‌شباهت به بیت بالا نیست، می‌گوید:

گفتم: به نقطهٔ دهنت خود که برد راه؟ گفت: این حکایتیست که با نکته‌دان کنند

یعنی به آن نقطه هم فقط شخص نکته‌دان می‌تواند پی ببرد وگرنه برای دیگران در حکم نابوده است. ناصر بخارایی، در مضمونی مشابه:

ناصر، چو از دهانش یک نکته شرح دادی

معلوم شد که باری در نکته‌ای دقیقی

(دیوان ۳۸۶)

۳. نفَحات: جمع نَفْحَه = یک بار وزیدن، یک بوی خوش دادن (نک. واژهٔ اخیر در: ح ۶۱/۱.)

نفَس: مفهوم آن شامل آنچه از مصادر غیبی به عارف می‌رسد و نیز آنچه او از درون خویش می‌یابد می‌شود. قشیری: «نفَس: آسایش دادن دل بوَد به لطایف غیوب، و صاحب انفاس به وصف نازکتر و باریکتر بود از صاحب احوال؛ صاحب وقت چنان است که گویی مبتدی است، و صاحب نفَسْ منتهی، و صاحب احوالْ میانهٔ هردو. احوالْ واسطه است و انفاسْ نهایت علوّ؛ و اوقاتْ اصحاب دل را بود، و احوالْ خداوندان روح را، و انفاسْ اهل سِرّ را.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۲۷)

۴. صبا را به وفای او سوگند می‌دهد، و این خلاف‌آمدِ عادت است، زیرا به طور معمول، عهد صبا را همچون هر بادی سست و ناپایدار دانسته‌اند، چنان‌که خود او هم می‌گوید:... تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد (نک. ح ۱۳۳/۱). در هر حال، صبا در شعر حالتی کاملاً انسان‌واره دارد و لذا او را سوگند هم می‌توان داد.

پدید: گمان می‌کنم ایهامی به «دیده» (به اعتبار «خاک») داشته باشد، همچنان که در بیت بعدی «گرد» با «دیده» مرتبط است. «پدید» از نظر لغوی همان «به‌دید» (=آشکار) است، و اگرچه در آن روزگار چیزی از مقولهٔ زبانشناسی وجود نداشته، لیکن به نظر می‌رسد رابطهٔ این‌دو شناختهٔ اهل ادب بوده است. به هر حال «پدید» از ریشهٔ day (= دیدن) است. (نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پدید».)

۵. خواجه، همچون هر عاشق دیگر، به گَردی (=کمترین چیزی) از کوی دوست و از رهگذار او خوشنود و دلخوش است. سلمان هم:

منم از باغ تو چون غنچه به بویی خوشدل

منم از کوی تو چون باد به گَردی خوشنود

(دیوان ۹۹)

رقیب: (=مراقب) در اشعار عارفانه گاه نمادی است از هرگونه بدی و عاملی است تباه‌سازنده، بازدارنده از راه راست و مایهٔ آشوب و پراگندگی دل و درون، و در یک کلام، سلسله‌جنبان اینها یعنی ابلیس یا در پارسی: اهریمن. (نک. ح ۶/۲.) به کوری رقیب نیز ایهامی است به این‌که «گرد» سبب نابینایی می‌شود.

۶. در «طریق عشق‌بازی» به فرمودهٔ خود او: رهروی باید جهانسوزی، نه خامی بیغمی. اما بیت حاضر به نحوی بر موضوع تأکید دارد که قابل تأمل است. احتمالاً مقصود این است که جانبازان کارافتاده و کارکشته همچون عاشقان نوپا نیستند که به هر خبر واهی و سخن افواهی دل ببندند یا هر تجلی مختصری را عین وصل و محض وحدت بینگارند بلکه تا خبری از جانب خود دلدار (که خود چالاک و دست‌نایافتنی است) نگیرند دلخوش و آسوده نخواهند شد. از بیت برمی‌آید که «عیّاری» صفتی دوسویه است که هم شامل عاشق می‌شود و هم معشوق؛ عاشق از جهت گرم‌رَوی، هوشیاری، چالاکی، و معشوق از حیث آسان‌یاب نبودن، فریب‌دهندگی و نظایر اینها. در هر حال، شاعر با نفی خامی و ساده‌دلی از خود، خبر را مستقیماً از جانب دلدار عیّارپیشه می‌طلبد.

۷. مرغ چمن: =بلبل (نک. ح ۳۳/۲.)

۸. صبر: با ایهام به صبر زرد (به قرینهٔ «کام تلخ شدن») مضمون بر مبنای مثلی است مشهور در پارسی و تازی با بهره‌گیری از تلخی این دارو و ثمرهٔ نیکوی آن؛ سعدی:

منشین تُرُش از گردش ایام، که صبر   تلخ است، ولیکن برِ شیرین دارد
(گلستان ۷۱)

در عربی مِثل این بیت منسوب به مجنون:

سَأَصبِرُ للمقدورِ یا امَّ مالکِ   وَ اَعلَمُ اَنَّ اَلصَّبرَ مُرُّ المَذائقِ
(دیوان مجنون لیلی، 163)

خواجه نظیر همین ایهام را باز هم دارد، چون:

شکّر به صبر دست دهد عاقبت، ولی   بدعهدی زمانه امانم نمی‌دهد

صبر: لاتین *Aloe vera* فرانسه *Aloes*؛ «صبر سه گونه است: اسقوطری است... و دگر صبر عربی باشد دون از وی [=غیر از آن ـ م] بود، و دگر سمحای بود، و اندر او خیر نیست.» الابنیه، طبع بهمنیار ۲۱۱، طبع زلیگمان ۱۶۵. «صبر را به لغت سریانی علوا و پارسیان الوا گویند و به لغت رومی الو گویند، در مغرب او را صباره گویند. لیث گوید: صبر عصارهٔ درختی است که برگهای او دراز باشد و سطبر و تیره‌رنگ و به نیام کارد

ماند... از میانهٔ درخت او ساقی پدید آید و بر سر آن ساقْ گل زرد باشد و بوی آن گل ناخوش... و درخت او بوی گران دارد و به ذوق تلخ بود... و صبر صمغ این درخت است که او را از زمین هند به اطراف برند و در بلاد عرب و آسیا این درخت بسیار باشد... و نیکوتر صبر او سقوطری است و لون او سرخ بود و بوی او خوش باشد و جِرم او ریزه‌شونده باشد...» ترجمهٔ صیدنه، ب ۷۹ (فرهنگِ‌الابنیه، ذیل «صبر»)

صبر که کردم: از نظر دستوری، معمولاً موضع استعمال «ی» نکره است = صبری که کردم، اگرچه این «ی» در نکرهٔ تخصیصیّه در مواردی ممکن است حذف شود. (نک. ح ۱۸/۷.)

عشوه: ایهام (ناز و کرشمه + فریب و نیرنگ) اصل معنی آن فریب (نک. ح ۸۵/۴.) شاعر ظاهراً به طنز می‌گوید که حتی به فریبی هم از جانب دلدار دلخوش است.

شیرین شکربار: با ایهام به دو معشوقهٔ خسرو و سپس همسر او: شیرین (نک. ح ۵۳/۸) و شکر اصبهانی (نک. ح ۴۶۶/۲.)

۹. قدح آینه کردار: وقتی قدح (نماد مستی) با آینه (نمودار نظر، بینش و آگاهی) ترکیب می‌شود، در شعر عارفانه دلالت بر آن آگاهی و نظر و بصیرت حاصل از سرمستی عشق دارد، یعنی چیزی چون جام جم.

۱۰. رنگین کردن دلق به می: اینجا مثبت و دلخواه است، زیرا به مفهوم آمیختن زهد و طاعات با عنصر عشق و مستی یا ترک آن و اختیار این است (در برابر موارد منفی که رنگ می بر دلق یا خرقه، دلالت بر ریا و فسق در زیر ظاهر صالح دارد.)

❊ ❊ ❊

محتوای شعر بر حول امید رهایی است در دل اسارت در قفس جهان، و بوی شادی در ژرفنای اندوه، و استشمام رایحه‌ای از عوالم اسرار. شاعر در عین حال اشاره می‌کند که امید او نه چون خوش‌خیالی خامان است.

با آن‌که در شعر بنمایه‌هایی را از حواس مختلف می‌توان دید، اما غلبهٔ محسوس با بنمایه‌های شمّی است مثل نکهت، معطّر، نسیم (= بو) مشام، شمّه، نفحات، چمن، گلزار و... که تناسب کامل با محتوای مذکور دارند، همراه با نفَس یا دم، که در ارتباط با شمّ است. مجموعه‌ای از اینها به ایجاد فضایی آرزوپرور، دل‌انگیز و قدسی مدد می‌رساند، و محتوی را آشکارا از امور مادّی و محسوس تمایز می‌بخشد.

امور و عناصر دیگر هم در القای محتوی دارای نقش‌اند، مثلاً آهنگ کلمات،

به‌ویژه کثرت هجای کشیده و بالارونده «آ»، که خود به تقویت دو هجای «آ» در قافیه و ردیف کمک می‌کند، و جملگی اینها تأثیری چشمگیر بر بیان مژده، آرزو و روح طلبِ موجود در شعر می‌گذارد.

ویژگی برجستهٔ دیگر، موسیقی کاملاً هماهنگ قافیه و ردیف است. ردیفِ امری در الحاق به قافیهٔ مجانسی که جان کلام در آن نیز «آر» ār است دو بانگ پیاپی را به صورت «بیار، بیار» پدید می‌آورد، و همین تأثیری تعیین کننده بر روح انگیزش و خواهشی می‌گذارد که در شعر موج می‌زند. به عبارت دیگر، این دو هجای پایانی، تمام معانی کلمات را همراه با همان هجاهای فراوان «آ» یکجا جمع می‌کند و به صورت دو بانگ پیاپی به بالا می‌فرستد. آری، عمدهٔ تأثیر شعر در عناصر شکلیِ یاد شده است.

۱ روی بنْمای و وجود خودم از یاد ببر
خرمن سوختگان را، همه، گو: باد ببر

۲ ما چو دادیم دل و دیده به طوفان بلا
گو: بیا سیل غم و خانه ز بنیاد ببر

۳ زلفِ چون عنبرِ خامَش که ببوید؟ هَیهات!
ای دلِ خامطمع، این سخن از یاد ببر

۴ سینه، گو: شعلهٔ آتشکدهٔ پارس بکُش
دیده، گو: آب رخ دَجلهٔ بغداد ببر

۵ سعی‌نابرده درین راه به جایی نرسی
مزد اگر می‌طلبی، طاعت استاد ببر

۶ دولت پیر مغان باد، که باقی سهل است
دیگری، گو: برو و نام من از یاد ببر

۷ روز مرگم نفسی وعدهٔ دیدار بده
وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد ببر

۸ دوش می‌گفت: به مژگان درازت بکُشم
یا رب، از خاطرش اندیشهٔ بیداد ببر

۹ حافظ، اندیشه کن از نازُکی خاطر یار
برو از درگهش این ناله و فریاد ببر

۱. سعدی:

روی بنمای که صبر از دل صوفی ببری پرده بردار که هوش از تن عاقل برود
(غ ۲۶۳)

م: هم می‌توان آن را شناسهٔ مفعولی خواند (= مرا وجود خود از یاد ببر) و هم شناسهٔ اضافی مربوط به «یاد» (= از یادم ببر).

۳. عنبر خام: عنبری که آمیخته به چیزی نباشد. (دهخدا) ظاهراً همان عنبر سارا (= سره، خالص) است، در برابر عنبر مغشوش. (نک. «عنبر» در: ح ۹/۴.) وجه‌شبه: سیاهی و خوشبویی، هردو

سخن:= موضوع، امر، قضیه (نک. ح ۱/ ۲۲۰.)

۴. آتشکدهٔ پارس: «اندر وی [= پارس ـ م] دو آتشکده است که آن را بزرگ دارند.» (حدودالعالم ۱۳۱؛ در ذیل «کازرون» هم عین همین عبارت ۱۳۲) اصطخری، دربارهٔ پارس: «هیچ ناحیتی و روستایی نیست که نه درو آتشگاهی هست.» آنگاه مهمترین آتشکده‌ها را بدین‌گونه ذکر می‌کند: کاریان، شبرخشین، گنبد کلوشن، چفته، کلازن و مسوبان. (مسالک و ممالک ۱۰۶)

محمد معین: آتشکده = آذرکده، آتشگاه، گنبد آذر، آذر، آتشخانه، هیکل زردشت؛ در اوستایی که به دست ما رسیده، واژه‌ای که به جای آتشکده استعمال شده باشد دیده نمی‌شود، اما در زبان پهلوی «آتش» ātash (مینوخرد، فصل ۵) به معنی آتشکده هم آمده است. زردشتیان ایران و پارسیان هند آتشکده را «آذریان» و «در مهر» گویند. اما واژهٔ «آتشکدهٔ» پارسی مرکّب است از «آتش» و «کده» که خود مشتق است از «کد» با هاءِ نسبت، از ریشهٔ «کَتَه» kata اوستایی، و این واژه نیز از مصدر «کَن» kan به معنی کندن مشتق است. از همین ریشه است واژه‌های «کنده» (=خندق، معرّب «کندک» پهلوی) و «کلکته»، شهر معروف هند در سنسکریت. (مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۲۹۱؛ دربارهٔ سان و سازمان آتشکده، نک. همان ۲۹۷ـ۳۰۶.) در ایران باستان سه آتشکدهٔ نامی در سه مکان وجود داشته: آذرگُشسب در شیز آذربایجان، آذربرزین‌مهر در ریوند خراسان، و آذرفرنبغ در فارس در شهر کاریان در نیمهٔ راه بندر سیراف و دارابجرد. استاد زنده‌یاد با نقل همین بیت حافظ، آن را به سومین آتشکده مربوط دانسته‌اند. (۳۴۴)

سعدی آتشکده و آتشگاه را دارد، ولی در هردو مورد با خلط با مسیحیت (همچنانکه خلط میان ادیان مختلف در آثار او فراوان است، اگرچه کلیت این خلطها امری عمومی است و اختصاص به کسی ندارد):

گر به مسجد روم، ابروی تو محراب من است
ور به آتشکده، زلف تو چلیپا دارم
(غ ۳۳۸)

گر مسلمانی، رفیقا، دیر و زنّارت کجاست؟
شهوتْ آتشگاه جان است و هوا زنّار دل
(غ ۳۵، بخش مواعظ)

هم او «آتش پارسی» را با ایهام میان آتشکدهٔ پارس (استعاره از شعر آتشین خویش) و تبخال آورده است:

مرا کاین سخنهاست مجلس‌فروز   چو آتش در او روشنایی و سوز
نرنجم ز خصمان اگر برتپند   کز این آتش پارسی در تبند
(بوستان ۱۶۷)

عبید (که او نیز دیری در شیراز زیسته و ظاهراً با بازماندهٔ آتشکده آشنا بوده) دل خود را به آن مانند کرده است:

دوش بازم هوس وصل تو شیدا می‌کرد   سینه آتشکده و دیده چو دریا می‌کرد
(کلیات، طبع محجوب ۹۱؛ طبع اتابکی ۸۰: دوش عقلم)

حافظ خود چند بار از آتش به معنی آتشکده در ارتباط با مغان بهره گرفته است، چون:

ازان به دیر مغانم عزیز می‌دارند   که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست
وگر زندخوان آتشی می‌زند   ندانم چراغِ که برمی‌کند؟
(دیوان ۱۰۵۷،۲)

دجله: عراق بر دو قسمت است: شمال بین‌النهرین، که جزیره نامیده می‌شد، و جنوب که به عراق موسوم بود. حدّ عراق و جزیره را خطی قرار دادند که از تکریت تقریباً به سمت باختر کشیده می‌شد، و بدین ترتیب بسیاری از شهرهای ساحلی فرات را، که در شمال انبار قرار داشت، داخل در منطقهٔ عراق نمودند. این خط، فرات را قطع می‌کند. اعراب این شط را، که یفراتس Euphrates نام داشت، الفرات نام دادند، و تایگرس Tigris را دجله نامیدند. دجله در تورات دیگلات خوانده می‌شد. (لسترنج ۲۶_۲۷) رود دجله همواره منبع عایدی سرشاری، چه از لحاظ مادّی و چه معنوی بوده است، چنان‌که تلألؤ چراغهای متعدد در شب و یا انعکاس خورشید در هنگام غروب و زورقهای زیبایی که با چترها و سایه‌بانهای رنگانگ و تزئینات مختلف و سرنشینان زیبا بر آبهای آن روان بودند الهام‌بخش شعرا و ادبای زمان بوده است، مثلاً سلمان. گردش بر روی دجله یکی از تفریحات مردم محسوب می‌شد، و هنگامی که فوائد آن را از لحاظ آبیاری کشتزارها و حاصلخیزی کناره‌ها و حمل مال‌التجاره‌ها بر آن بیفزاییم، بیش از پیش از محسّنات این رود آگاه می‌گردیم. (شیرین بیانی، تاریخ آل جلایر ۳۰۶_۳۰۷)

۵. لَیسَ لِلاِنسانِ اِلّا ما سَعیٰ (نجم ۳۹) (آدمی را جز آنچه بدان سعی بَرَد نیست.) سعی بردن:= سعی کردن (ظ. به قیاس با «رنج بردن» ساخته شده است.) سعدی:

چو دیدی کزان روی بسته‌ست در   به بیحاصلی سعی چندین مبر
(بوستان ۱۰۶)

بیت حافظ هم (همچون نظایر فراوان آن) مَـثَل سـایر شـده است. (امـثال و حکـم ۱۵۳۶،۳)

۶. دیگری: اگر قرار بر رعایت هنجار دستور گذشته باشد باید به «ی» نکره خوانده شود. (نک. ح ۷۴/۶.)

قزوینی و بیشتر طبعهای شناختهٔ دیگر نیز بیت را دارند، اما نائینی ـ نـذیر احـمد ندارد. نیساری هم آن را اضافه بر متن دانسته است. (دفتر دگرسانیها ۲، ۸۶۱)

۷. م: (در هردو لخت) شناسهٔ مفعولی است.

وعدهٔ دیدار: بیشتر نزدیک به همهٔ عارفان، لقا یا رؤیت یا دیدار حق را تنها پس از مرگ و در آن جهان ممکن دانسته‌اند، چنان‌که آیات و احادیث بسیار مشعر بـر آن است. سخن خواجه نیز دلالت آشکار بر آن دارد. پیداست انسان مادّی خاکی سنخیت و تجانسی با روح مطلق یا جان جهان ندارد، اما روح امری دیگـر است. از آنـجا کـه بحث در این باره نه در گنجایی این سطور است به نقل عباراتی از غزّالی (بـه‌ویژه از جهت اشاره‌اش به معنی یاد شده) بسنده می‌شود، از بـحث نـغز و ژرف وی دربـارهٔ مرگ: «بدان که یاد کردن مرگ بر سه وجه است: یکی یاد کردن غافل، که وی بـه دنـیا مشغول بوَد، یاد کند و آن را کاره [= ناخوش‌دارنده ـ م] باشد، از بیم آن‌که از شـهوات دنیا بازمانَد [...] دوم یاد کردن تایِب، که برای آن کند تا خوف بر دل غالب‌تر شود و در توبه ثابت‌تر شود [...] سوم یاد کردن عارف، که از آن بود که وعدهٔ دیدارْ پس از مرگ است، و وعده‌گاه دوست فراموش نشود، و همیشه چشم بر آن دارد بلکه در آرزوی آن باشد.» (کیمیا ۲، ۶۱۵) در ادامه می‌گوید: «رسول (ص) گفت: بدان خدای، که نفس محمد به حکم وی است، که چشم برهم نزنم که نپندارم که پیش از آن‌که برگیرم مرگ درآید.» (همان ۶۱۸) غزالی آرزوی طول عمر را ناشی از دوستی دنـیا و عـین جـهل می‌داند. به بیان ساده و در عین حال منطق نیرومند او بنگریم: «اما دوستی دنیا چـون غالب شد مرگْ آن دوست از وی بستاند؛ لاجرم وی را دشمن دارد [...] امـا جـهل آن است که بر جوانی اعتماد کند و این‌قدر نداند که تا پیری بمیرد هزار کودک و جـوان بمیرد، و در شهرْ عدد پیران کمتر باشد، از آن‌که به پیری نرسند الّا اندکی. و دیگر آن‌که در تندرستی، مرگ مفاجات بعید پندارد [...] پس همیشه تقدیر مرگ می‌باید کـرد در پیش خویش، اما چون آفتاب که به زودی اندر آن خواهد افتاد، نه چون سایه کـه در پِیَش می‌رود همیشه، که هرگز فرا وی نرسد.» (۶۱۹ـ۶۲۰) (دربارهٔ اشتیاق به مرگ به انگیزهٔ لقا و وصال، نک. ح ۳۲۶/۴.)

۸. استعارهٔ کنایی است، چون مشبّهٌبه یا مستعارٌمِنه (= تیغ یا تیر) برای مژگان ذکر نشده و تنها یکی از لوازم آن (= کشتن) در کلام مذکور است.

۹. سعدی:

رضای دوست نگه دار و صبر کن، سعدی　　　　که دوستی نبود ناله و نفیر از دوست

(غ ۹۶)

۲۴۶

۱ شب قدر است و طَی شد نامهٔ هَجر
سَلامٌ فیه حتّیٰ مَطلعِ ٱلفَجر

۲ دلا، در عاشقی ثابت‌قدم باش
که در این ره نباشد کارْ بی‌اجر

۳ من از رندی نخواهم کرد توبه
و لَو آذَیْتَنِی بِٱلهَجرِ وَ ٱلحَجْر

۴ دلم رفت و ندیدم روی دلدار
فغان از این تَطاوُل، آه ازین زجر

۵ برآی، ای صبحِ روشندل، خدا را
که من تاریک می‌بینم شب هَجر

۶ وفا خواهی، جفاکش باش، حافظ
فَاِنَّ الرِّبحَ و الخُسْرانَ فِی ٱلتَّجر

۱. درودی باد بر آن تا سحرگاه

شب قدر: در اشعار عارفانه به مفهوم شب وصل و وحدت است. در اینجا هم در برابر «هجر» قرار گرفته و معنای وصل از آن برمی‌آید. (دربارهٔ شب قدر، نک. ح ۱/۳۰.)

قدر: قزوینی: وصل؛ سایه «قدر» را ترجیح داده، و همین قدیمتر و مناسبتر است، زیرا این‌که در مقابل «هجر» آمده خود گویای وصل است و تبدیل آن به «وصل» نوعی آسان‌پسندی.

سلامٌ فیه... : به ضرورت وزن است؛ قرآن: سلامٌ هِیَ... (القدر ۵) ([آن شب] تا دمیدن سپیده، امن و سلامت است.)

مَطلع: در اینجا مصدر میمی است (=دمیدن).

فجر: در اصل = روان کردن؛ فَجْرالماء = روان کردن آب؛ فجر در آخر شب همچون شفق در اول آن است. (صحاح) روشنی بامداد و آن سرخی زدن خورشید است در سیاهی شب. فجر بر دو گونه است: یکی به درازا کشنده، و آن فجر کاذب

است که «ذَنَبُ‌السِّرحان» [= دُم گرگ درنده ـ م] خوانده می‌شود، و دیگر زود رونده، و آن صبح صادق است، که از آن پس خوردن و آشامیدن بر روزه‌دار حرام شده است. «صبح» فقط بر قسم صادق آن اطلاق می‌شود. (لسان‌العرب) فجر در نجوم: Occase Cosmique (فرانسه) = سپیده‌دم؛ بر انواعی چون فجر حقیقی، جنوبی و شمالی تقسیم می‌شود. (در مورد آنها، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «فجر».)

۳. وگر آزاریَم با هجر و حرمان

آذَیتنی:= مرا بیازاری، از مصدر مزید «ایذاء» (= آزردن)

الحَجْر: مصدر مجرّد = سنگ زدن، مجازاً راندن و محروم کردن

الهَجر: مصدر مجرد، لازم (= دور شدن، جدا شدن) و متعدی (= ترک کردن) در پارسی بیشتر «هِجر» به کسر اول به کار می‌رود، که از تصرّفات پارسی‌زبانان است، و از نظر دستوری اسم مصدر.

۴. تطاول:= درازدستی، تعدی، ستم (نک. ح ۱۰۸/۲.)

زجر: اصل معنی: راندن؛ مجازاً آزار کردن؛ در پارسی اسم مصدر = آزار

۵. روشندل: در میان تمامی صفات «صبح» یا به طور کلی جملگی گزاره‌های مربوط به آن در شعر حافظ، گذشته از تازگی و نیز حالت و هیأت کاملاً انسان‌وارهٔ آن، دارای بیشترین نیرو و بار اطلاع‌بخشی (information) است. مطابق نظریهٔ موسوم به اطلاع‌بخشی (Theory of Information) در زبانشناسی، واژه‌های هر زبان، حتی آنهایی که روزی برای خود نو و جذّاب بوده‌اند، بر اثر تکرار فراوان، قدرت القا و آگاهی‌بخشی خود را بیش یا کم از دست می‌دهند و دیگر کمتر توجهی برمی‌انگیزند. از این رو به‌ویژه شاعران به اقتضای سروکار دایم با معانی واژه‌ها ممکن است برای جبران این کاستی و ایجاد جاذبه و نیروی انگیزش در خواننده به ساختن واژه‌ها یا ترکیبهای تازه یا استعمال واژه‌هایی با معانی متداول و عادی در معانی جدید و شیوه‌هایی همانند اینها روی بیاورند. می‌گویند: آن‌که برای نخستین بار روی زیبا را به گل مانند کرد شاعرترین انسان تا روزگار خود بود، ولی می‌دانیم که این تشبیه به‌ویژه در عصر ما کمتر ممکن است توجهی را برانگیزد. در مورد صفات دریا نیز بسیاری از صفاتی که روزی نو و دارای کشش برای شنونده بوده‌اند بعدها به واژه‌هایی فرسوده و گاه ملال‌آور بدل شده‌اند. درست از همین روست که استفان مالارمه، شاعر سمبولیست نامور فرانسوی «دریای روشنفکر» (la mere intellectuel) را ابداع می‌کند، که به گمان من برای پرهیز از پاره‌ای القائات واژهٔ «روشنفکر» شاید بتوان همین صفت

«روشندل» را در برابر آن گذارد. بعید نیست که حافظ ما نیز با خود اندیشیده باشد که برای صبح، دیگر صفاتی چون روشن، سپید و... دیگر از نیروی انگیزشی و آگاهی‌دهی خود تهی شده و لذا آن را روشندل خوانده باشد.

۶. بوَد سود و زیان در هر تجارت

۲۴۷

۱ گـر بـود عـمر، بـه مـیخانه رسـم بـار دگـر

بــجز از خـــدمت رنـــدان نکـنم کـار دگـر

۲ خـرّم آن روز کـه بـا دیـدهٔ گـریان بـروم

تـــا زنـــم آبِ در مـــیکده، یک بـــار دگـــر

۳ معرفت نیست دریـن قـوم، خـدایـا، سببی

تـــا بـــرم گـــوهر خـــود را بــه خــریدار دگـر

۴ یار اگر رفت و حق صحبت دیرین نشناخت

حـــاشَ لِـــلّٰه کـــه روم مـــن ز پـــی یـــار دگـــر

۵ گـر مسـاعد شـودم دایـرهٔ چـرخ کـبود

هـــم بـــه دست آورمش بـاز بـه پـرگار دگـر

۶ راز سربستهٔ مـا بـین، کـه بـه دسـتان گـفتند

هـــر زمـــان بـــا دف و نـــی بـــر ســـر بـــازار دگـر

۷ عـافیت مـی‌طلبد خـاطرم، ار بُگـذارنـد

غـــمزهٔ شـــوخش و آن طُـــرّهٔ طـــرّار دگـــر

۸ هـر دم از درد بـنالم، کـه فـلک هـر سـاعت

کـــــندم قـــــصدِ دلِ ریش بـــه آزار دگـــر

۹ باز گویم: نه دریـن واقـعه حـافظ تـنهاست

غـــرقه گشـــتند دریـــن بـــادیه بسـیار دگـر

۱. میخانه: (و «میکده» در بیت بعد) به نظر می‌رسد نمادی باشد از شیراز، سرزمین مألوف محبوب او، با فضای مست و مسحورکنندهٔ آن، خواه از حیث محیط پرگل و گیاه و عطرآگین‌اش، و خواه محیط انسانی، اعم از مردم خوش‌ذوق و دوستدار روح حیات، رندان، عارفان و شاعران فراوان آن، که به راستی شایستهٔ چنین واژه‌هایی است. همچنین در بحث از نماد، آن را نمادی شخصی خوانده‌ام، زیرا نخستین بار است که می‌بینم میخانه و میکده به چنین مفهومی به کار رفته است. (از آنجا که بررسی این موضوعْ نیازمند تأملی بر چند شعر او و ساختار آنهاست، به سخن پایانی بنگرید.)

۲. آبِ درِ میکده: کسره در «آبِ» از نظر دستوری، افادهٔ حرف اضافهٔ «به» نسبت به کلمهٔ بعدی دارد (= آب به درِ). به هر حال جلوی در میکده را باید جارو کرد و آب پاشید، ولو با مژگان و آب چشم، مثل: درِ سرای مغان رُفته بود و آب‌زده (۴۱۳/۱)

۳. خدایا: قزوینی: خدا را؛ گاهی ضبط خانلری و قزوینی در این باره متفاوت است. مورد دیگر:

عماری‌دار لیلی را که مهد ماه در حکم است   خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

که قزوینی در اینجا هم دارد «خدا را». به هر حال هردوی اینها ممکن است صرفاً به صورت تکیه کلام، یعنی بدون این‌که مستقیماً نظر به «خدا» داشته باشند، به کار رفته باشند. شگفتا که نیساری در مورد بیت حاضر، ضبط قزوینی را غلط می‌داند، با این استدلال که سبب را از خدا می‌خواهند، و لذا «خدایا» درست است. (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۲)

۴. حاشَ لِلّه:= حاشَ لِلّه، از عبارات تنزیهیِ عربی است = پاکی است مر خدای را، پاکی است خدا را، پاکی و دوری است خدای را از این کار، منزّه است خدای، دور دارد خدا، تنزیهاً لِلّه، مَعاذ الله؛ در قرآن: و قُلنَ حاشَ للّه ما هذا بشراً (یوسف ۳۱) (دهخدا) = حاشا، حاشا و کَلّا، پارسی: پَرگست یا: برگست؛ خود خواجه:

حاش لِلّه، که نی‌ام معتقد طاعت خویش   این قدر هست که گه گه قدحی می‌نوشم

۵. پرگار: اینجا = فوت و فن، شگرد؛ برخی صاحبنظران از آن استنباط معنی مکر و نیرنگ کرده‌اند، اما بعید می‌دانم در اینجا معنایی به این شدت و غلظت داشته باشد. (نک. ح ۴۳۴/۷.)

پیداست که «دایره» و «چرخ» با «پرگار» تناسب دارند. «به دست آوردن» هم ایهامی از جهت چرخش پرگار با دست دارد.

۶. دستان: ایهام: الف. سرگذشت و قصّه؛ ب. نغمه و آهنگ؛ ج. حیله و نیرنگ (دربارهٔ معنی اخیر، نک. ح ۸۸/۷.)

دف و نی: و بر دف زدن: از کنایاتی است که مفهوم آن آشکار ساختن امری نهفته و رسوا کردن است، درست مثل هر چیز دیگری که سروصدا داشته باشد، مثل بانگ چنگ، بانگ بلند، آواز بلند و... (نیز نک. ح ۲۹۰/۶.)

۷. طرّهٔ طرّار: پیشتر گفته‌ام که طرّه را به دلیل بازی کردن آن با رخسار یار «طرّار» خوانده‌اند. با هم آمدن این دو واژه هم به دلیل جناس اشتقاق و هماوایی این دو است. در اینجا هم دو بار آمدن «ط» در هردو لخت، نیز تناسب آوایی «طر» در «خاطرم» با

«طرّه» و «طرّار» و کثرت واج «ر» سازندهٔ موسیقی داخلی بیت است. (نیز نک. ح ۱۸۶/۴.)

۸. ریش: اینجا صفت = زخمگین، مجروح، خسته (نک. ح ۷۱/۲.) «ریش» معنای اسمی (=زخم، جراحت، خستگی) نیز در شعر خواجه دارد. (نک. ح ۴۳۵/۷.)

۹. به احتمال بسیار از ظهیر گرفته است:

اندرین واقعه تنها نه منم در عالم   هر کسی را به حد خویش بود تیماری

(دیوان ۱۶۹)

واقعه: به نظر می‌آید که حافظ در اینجا، گذشته از معنی معروف، به معنی اصطلاحی این واژه نیز گوشهٔ چشمی دارد. لابد به یاد دارید که حافظ گاهی با مصطلحات تصوّف بازی و ابهام‌افگنی کرده است. (مثلاً در مورد «فنا» نک. ح ۷۵/۶.) اینجا هم با ذکر «غرقه گشتن» ظاهراً چنین قصدی دارد. توضیح زیر از همین روست.

الف. عشق، و یا مشکلات و مخاطرات آن؛ نظامی، دربارهٔ مجنون:

یاری دو سه داشت دل‌رمیده   چون او همه واقعه‌رسیده

(لیلی و مجنون ۶۶)

ب. معنای مصطلح در تصوّف و عرفان، یعنی حالاتی خاص و عجیب که برای سالک روی می‌دهد و تعبیر و تفسیر آنها از خود او ساخته نیست. بنا بر این، مشکل را بر پیر یا فردی صاحب‌تجربه عرضه می‌دارد تا آن را بر او بگشاید. عزّالدین محمود کاشانی: «اهل خلوت را گاه‌گاه در اثنای ذکر و استغراق در آن، حالتی اتفاق افتد که از محسوسات غایب شوند و بعضی از حقایق امور غیبی بر ایشان کشف شود، چنان‌که نایم را در حالت نوم، و متصوّفه آن را واقعه خوانند. و گاه بود که در حال حضور بی‌آن‌که غایب شوند این معنی دست دهد، و آن را مکاشفه گویند.» (مصباح‌الهدایة ۱۷۱) یحیی باخرزی دربارهٔ خلط واقعه با خیال: «و گاه باشد که قومی را خیالات لایح گردد و ظن برند که آنها وقایع است و آن وقایع را باز به وقایع مشایخ تشبیه کنند، بی‌آنک به حقیقت آن عالم و عارف باشند و در غرور عالَم خیال افتند، نَعوذُ بالله مِن ذلک.» (فصوص‌الآداب ۲۹۹) آنگاه برای آن‌که سیّار (= سیرکننده) خیال و واقعه را از هم تمییز دهد می‌گوید: «باید که خلاف آنچ دیده است در خیال یا تصوّر آرد؛ اگر آن خیال و تصویر متلاشی شوند و تخیّل و تصوّر ثانی ثابت گردد، بداند که آنچ دیده است خیال است. و اگر آنچ اول دیده است به تصوّر تخیّل ثانی محو و متلاشی نشود بداند که آن واقعه‌ای است که سیّار را استقبال کرده است.» باخرزی در ادامه نمونه‌هایی را از

واقعات ذکر می‌کند همراه با بحثی که از نظر آنچه امروز «روانشناسی رنگها» می‌گویند بسیار شایان توجه است: «و چون سیّار فی الله تعالیٰ را مجاهده کَشد و حق مجاهده به جای آرد، مصوّره و مخیّلهٔ او ضعیف گردند و صوَر اَشکال مضمحل شوند. آنگاه به قوّهٔ باصره، معانیِ وقایع را در لباس رنگها و الوانها بیند، و رنگها سفید است و سیاه و سرخ و زرد و کبود و تیره و لون زر و لون نقره و لون هوا، و در اثنای این احوال، ابرها و بارانها و آسمان و کوکب بر وی به ظهور آید.» سپس به تفسیر رنگها می‌پردازد، که خلاصه‌ای از آن این است: سپیدی دلیل اسلام و توحید، سیاهی نشان کفر و شرک و شک، سرخ دلیل شدّت و قوّت حال و نشانهٔ عرفان، زرد دلیل ضعف حال و ضعف مَبادی سُرور و بسط، ازرق دلیل قوّت نفْس و مبادی صفای آن، تیرگی و کدورت دلیل بقای حظّ ترابی و قوّت اشباح و دخول نفْس حیوانی، لون زر دلیل خلاص و مقام اخلاص، و نقره دلیل صدق و استقامت به حق. (همان ۳۰۲ـ۳۰۳) نشانه هایی دیگر را هم شرح می‌دهد: «و اگر غُیوم [=ابرها ـم] بیند، شیخ نجم‌الدین کبریٰ (رض) فرموده است: ابرها اجزای آبی و خاکی و هوایی و ناری است، که در بدن هرکس ثابت است به واسطهٔ هبوب ریاح ذکر دل که به قوّت گوید آن ابرها در حرکت آید و ظاهر شود، و مادام که این غیوم باقی باشد سالک از مشاهدهٔ آفتاب روح و قمر عِلم و کواکب کرامات و آسمان قلب هیچ فرح و ذوق نیابد [...] و گاه باشد که هلالهای غیب پیدا آید چنانک در عالَم شهادت پیدا می‌آید و به سبب سیر او زیادت می‌گردد تا ماه تمام گردد [...] و چون بر سیّار ازین واقعات پدید آید در اول وهله آن را فهم نکند بلک باید از شیخ سؤال کند.» (۳۰۳ـ۳۰۴؛ برای اطلاع از سایر احوالی که در واقعه‌ها پدید می‌آیند و مسایل مربوط به آنها، نک. تا ص ۳۱۰.) جامی عین تعریف پیشگفته را در باب واقعه از مصباح‌الهدایة نقل کرده است. (نقدالنصوص ۱۵۶) تعریف عبدالرزاق کاشانی بسیار کلّی است: واقعه: هر آن چیزی که از عالم غیب و به هر طریق وارد قلب شود. (اصطلاحات‌الصوفیه ۲۷)

شاعران متصوف از واقعه بسیار سخن داشته‌اند؛ عراقی:

در عشق تو ام واقعه بسیار افتاد   لیکن نه بدین سان که ازین بار افتاد

(کلیات ۳۱۱)

اوحدی مراغی:

دل بود که از واقعهٔ ما خبری داشت   وان به که خود این واقعه دل نیز نداند

(دیوان ۱۷۸)

واقعه‌پرداز:= خوابگزار، مفسّر واقعه، معبّر (که حافظ دارد ۲۰۶/۶) هم اوحدی:

دوش اوحدی از واقعه ما را خبری داد　　　هم شکر که یک واقعه‌پرداز بدیدیم

(همان ۳۰۴)

صاحب‌واقعه: عارف یا سالک کارافتاده و آزموده در واقعات؛ عطار:

رفت دزدی در سرای رابعه　　　خفته بود آن مرغ صاحب‌واقعه

(مصیبت‌نامه ۴۲۰)

* * *

این غزل هم به بیشترین احتمال متعلق به احوال و آلام ایام غربت دوسالهٔ شاعر و بیم و امید او در این کشاکش است، و وعده دادن به خویش.

پیشتر اشاره شد که «میخانه» یا «میکده» در اینجا احتمالاً نماد شیراز است، و گفتنی است که در بیشتر اشعاری که به گمان حافظ‌پژوهان مربوط به همین ایام است حضور دارد. بررسی کوتاه نمونه‌ها را از شعر حاضر می‌آغازم.

ملاحظه می‌کنیم که در دو بیت پیاپی به بیان اشتیاق رسیدن دوباره به میخانه و میکده می‌پردازد، به گونه‌ای که من به عنوان خواننده آن را جایگزینی شاعرانه از شیراز می‌بینم، با نذری که به خدمت دایم به رندان و آب و جارو کردن خاک آن با آب مژگان خویش کرده است، ضمن این‌که بیت دوم، مرا ناخودآگاه به یاد بیتی از سعدی می‌اندازد در بیان رُفتن خاک شیراز با چشم در جستجوی دلدار:

به امید آن‌که جایی قدمی نهاده باشی　　　همه خاکهای شیراز به دیدگان برُفتم

(غ ۳۶۹)

باری، در شعر حاضر همه چیز بر محور بازیافت موقعیت پیشین است، و ردیف «دگر» هم دقیقاً با همین انگیزه تمهید شده. بیت ۳ از بی‌معرفتی محیط می‌نالد. اگرچه او جایی هم از «سفله‌پرور» بودن آب و هوای پارس یا این‌که «سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز» یاد کرده، اما به نظر می‌رسد او در غربت یزد تازه قدر عافیت و ارج شیراز را هرچه بیشتر دانسته باشد، شهری ظاهراً با محیط بسته از نظر فرهنگی در آن عصر که حتی در سرای قاضی‌اش هم «علم نظر» یافت نمی‌شد (قطعهٔ ۳) خسّت پادشاهش هم نسبت به شاعر آشکار گشت (قطعهٔ ۱۰). بنا بر این نه شگفت اگر این بار از بی‌معرفتی آنجا سخن بگوید و به دنبال طالب متاع خویش برآید. در بیت ۷ هم اشاره کرد که دوست دارد به‌سامان و آسوده بزید، البته اگر عوامل آشوبنده (غمزه و طرّه) امان دهند.

و امّا نمونه‌های دیگر؛ در ضمن غزل ۲۲۱ (که احتمال دادم از اشعار هنگام دوری از زادبوم باشد) خواندیم:

خواهم شدن به میکده، گریان و دادخواه کز دست غم، خلاص من آنجا مگر شود

در آنجا هم از درد، صبر و دعا کردنش حرف زد و پیام به مخاطب خویش فرستاد تا بلکه او را از آن حال و روز برهاند. غزل ۳۲۵ دیگر نیاز به حدس و گمان ندارد، چرا که از «شام غریبان» مویه کرد و نام شیراز را به وضوح برد:... صبا، بیار نسیمی ز خاک شیرازم، و آنجا هم گفت:

خدای را، مددی، ای رفیق ره، تا من به کوی میکده دیگر علم برافـرازم

در غزل ۳۵۱ نخست از ترک «زندان سکندر» به صوب «ملک سلیمان» گفت و بعد «میکده» را جایگزین این یک کرد:

نذر کردم گر ازین غم به‌درآیم روزی تا در میکده شادان و غزلخوان بروم

در غزل ۳۵۲ (باز از صریحترین اشعار این رشته) می‌خواهد در بازگشت، راه‌به‌راه به میخانه برود:

زین سفر گر به سلامت به وطن بازرسم نذر کردم که هـم از راه بـه مـیخانه روم

غزل ۳۵۳، حاکی از اعتذار از ممدوح شاهانه و همراه با مدح تورانشاه وزیر (ظاهراً در آستانهٔ حرکت در موکب او به سوی شیراز) به خوانندهٔ شعر گفت: با من به «میکده» بیا و ببین آنجا چه شأن و شکوهی دارم:

با من راه‌نشین خیز و سوی میکده آی

تا در آن حلقه ببینی که چه صاحبجاهم

سرانجام در غزل ۴۷۹ (باز به همان سان و بـا مـدح تـورانشـاه) گـفت کـه هـاتف «میخانه» وی را به سوی آن خوانده است:

سحرم هاتف میخانه به دولتخواهی گفت: بازآی، که دیرینهٔ این درگاهی

و آنگاه رندان میکده (ظ. شیراز) را در منتهای عزّ و جاه توصیف می‌کند: بر درِ میکده رندان قلندر باشند... به راستی آیا این همه شاهد می‌تواند تصادفی باشد؟

و امّا در بحث از نماد، بر پیچیدگی آن و نیز ذهنیت حاکم بر نماد و شعر نمادگرا و گستردگی طیف مفهومی هر نماد تأکید کرده‌ام. اینجا هم قصد تحدید حوزهٔ وسیع معنای میخانه یا میکده را (که خود به منزلهٔ تبدیل نماد به استعاره‌ای با معنی محدود است) یا معنی کردن آن به شیوهٔ به اصطلاح «لغت ـ معنی» ندارم و معتقدم در این مورد هم مجموعه‌ای از معانی و بارها و تداعیهای این واژه گرد می‌آید، به گونه‌ای که شامل

تمامی عوامل و عناصر مستی‌بخش از روحانی‌ترین و معنوی‌ترین تـا مـادّی‌ترین و خاکی‌ترین معانی و اموری که می‌تواند در نگاه شاعر به چنین شهری وجود داشـته باشد می‌شود، یعنی تمامی تفاوتهای موجود میان یک نام معمولیِ شهر تا یک نماد از این دست. آری، میخانه یا میکده بیانگر و تداعیگر کلیت آن خصال و خـصوصیات سرمست و مسحورکننده‌ای است که خواجه در زادگاه خویش سراغ دارد، که ما تنها جزئی کوچک را از آن می‌شناسیم.

۱ ای خرّم از فروغ رخت لاله‌زار عمر
بازآ، که ریخت بی‌گلِ رویت، بهار عمر
۲ از دیده گر سرشک چو باران چکد، رواست
کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
۳ این یک دو دم که وعدهٔ دیدار ممکن است
دریاب کار ما، که نه پیداست کار عمر
۴ تا کی میِ صبوح و شکرخوابِ بامداد؟
هشیار گرد، هان، که گذشت اختیار عمر
۵ دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد
بیچاره دل، که هیچ ندید از گذار عمر
۶ اندیشه از محیط فنا نیست هرکرا
بر نقطهٔ دهان تو باشد مدار عمر
۷ در هر طرف ز خیل حوادث کمین‌گهیست
زان رو عِنان‌گسسته دوانَد سوار عمر
۸ بی‌عمر زنده‌ام من، و زین بس عجب مدار
روز فِراق را که نهد در شمار عمر؟
۹ حافظ، سخن بگوی، که بر صفحهٔ جهان
این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

۱. بهار: ایهام: الف. شکوفه عموماً و شکوفهٔ نارنج و ترنج خصوصاً (برهان، رشیدی) منوچهری، به معنی مطلق شکوفه، اگرچه با همان ایهام به فصل معروف:

جویش پر از صنوبر و کوهش پر از سمن / راغش پر از بنفشه و باغش پر از بهار
(دیوان ۳۰)

نظامی، به معنی شکوفهٔ ترنج:

رسم ترنج است که در روزگار / پیش دهد میوه، پس آرد بهار
(مخزن ۱۲)

بهرام گرامی دربارهٔ بیت اخیر: درختان مرکبات معمولاً خزان ندارند و برگ خوشبوی آنها در زمستان بر درخت باقی می‌ماند و حتی می‌توان گل سفید آنها را، که «بهار» نامیده می‌شود و از آن مربّای بهارنارنج یا عرق بهار تهیه می‌کنند، همزمان با میوهٔ برآمده از بهار سال قبل بر روی یک درخت مشاهده کرد. (گل و گیاه ۱۱۰) ب. فصل معروف؛ بهار عمر: تشبیه از نوع معقول به محسوس است.

۳. مضامینی مشابه نیز دارد، چون:

چون دل من دمی از پرده برون آی و درآی
که دگرباره ملاقات نه پیدا باشد

فرصت شمار صحبت، کز این دوراهه منزل
چون بگذریم، دیگر نتوان به هم رسیدن

وعده: ایهام: الف. قول یا نوید؛ ب. قرار (اینجا برای ملاقات) پیداست این‌دو با هم فرق دارند. (در معین و دهخدا\هم این دو معنی به درستی از هم جدا شده است.)

وعده: قزوینی و سایه: مهلت؛ نیساری نیز همین را اختیار کرده، و این در حالی است که ثبت ایشان از نسخ نشان می‌دهد که قدیمترینها «وعده» دارند. شاید هم «وعده» را فقط به معنای اول گرفته و به معنی دوم التفات نکرده باشند. در هر حال رها کردن چند نسخهٔ قدیمتر و توسّل به نسخ بعدی در مواردی از این دست، خلاف آیین متن‌گزینی است. ایشان در بیت بعد هم (که خانلری و قزوینی هردو «هشیار» دارند) «بیدار» را درست به همان شیوه ترجیح داده‌اند. (برای هردو مورد، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۸۷۰ و ۸۷۱.) به راستی چرا؟

۴. نظیر آن در نکوهش:

می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند؟ به عذر نیمشبی کوش و گریهٔ سحری

(دربارهٔ «صبوح» نک. ح ۵۴/۲، و شکرخواب آن در: ح ۲۳۲/۶.)

اختیار عمر: می‌توان به ایهامی قایل شد به معنای معشوقی که اختیار شخص از عمر یا حاصل و خلاصهٔ عمر اوست، زیرا «اختیار» به صورت مصدر به معنی مفعول (=مختار، برگزیده) نیز بسیار به کار رفته، مثلاً سعدی (هم به طریق ایهام مذکور) گفته است:

برادران و بزرگان، نصیحتم مکنید که اختیار من از دست رفت و تیر از شست (غ ۴۰)

۵. عمر: چه به صورت تشبیه و چه استعاره برای معشوقی بس عزیز که چونان

عمر و حیات عاشق است فراوان آمده است؛ عراقی:

ای بخت خفته، برخیز، تا حال من ببینی
وی عمرِ رفته، بازآ، تا بشنوی فغانم
(کلیات ۲۳۷)

مرا تو عمر عزیزی و رفته‌ای ز برم   چه خوش بود اگر ای عمرِ رفته، بازآیی
(همان ۳۰۰)

سعدی:

چو عمر خوش، نفَسی گر گذر کنی بر من   مرا همان نفس از عمر در شمار آید
(غ ۲۸۲)

سیف فرغانی:

درین مدت که از روی تو دورم   که چون عمرت ندیدم بر گذر هیچ
(دیوان ۳۵،۳)

امیرحسن:

دی که اینجا رُخت گذار افتاد   روشنم شد که عمر در گذر است
(دیوان ۳۷)

خواجو، که ابیات بسیار با آن دارد، چون:

بدین صفت ز تکبّر به دوستان مگذر   اگرچه عمر عزیزی و عمر بر گذر است
(دیوان ۱۹۵)

خود حافظ، به طریق تشبیه مضمر:

بازآی که بازآید عمرِ شدهٔ حافظ   هرچند که ناید باز تیری که بشد از شست

حال، پیداست وقتی مشبّهٌ‌به حذف شود «عمر» بدل به استعاره خواهد شد (همچنان‌که خواجه خود در بیت ۸ می‌گوید: بی عمر زنده‌ام...) عماد فقیه:

جانم آمد به لب و منتظر دیداریست   نتوان مردن اگر عمر نیاید به سرم
(دیوان ۲۱۱)

سلمان:

بی عمر و زندگانی، روزم گذشت، و حالم
داند کسی که روزی بی‌عمر بگذراند
(دیوان ۱۷۶)

۶. اندیشه: اینجا = بیم، اضطراب، دغدغهٔ خاطر

محیط: اینجا محتمل سه معنی است در رابطه‌ای ایهامی: الف. دَور دایره (به قرینهٔ یکی از معانی «مدار» که مصدر میمی به معنی گِرد گردیدن یا دَور گشتن است.) ب. دریای محیط، که اصل معنی در این بیت است. (نک. ح ۳۱/۷.) ج. محیط کرهٔ زمین (به قرینهٔ دو معنای دیگر «مدار» که در زیر توضیح خواهد شد.) محیط (به معنی اخیر) = اندازهٔ دَور کرهٔ زمین یا هر کرهٔ دیگر؛ برطبق اندازه‌ای که در زمان مأمون به وسیلهٔ منجّمان در دشت سنجار به دست آمد، برابر است با ۲۴۸ و ۴۱ کیلومتر، و در زمان ما این اندازه ۷۵ و ۴۰ کیلومتر پذیرفته شده، و این اختلاف اندک، که ناشی از اختلاف در نحوهٔ اندازه‌گیری و وسایل و محل اندازه‌گیری است، نشان می‌دهد که منجمان آن عهد در امور مربوط به خود تا چه پایه مهارت داشته‌اند. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

دهان: نمادی است که به نظر می‌رسد دست‌کم در مواردی همان مفاهیمی را داشته باشد که لب. دهان هم نیرودهنده، روحبخش و حیاتبخش است، به‌ویژه که ملازم با سخن یار است که همواره برای عاشق لازم‌الاتّباع و، چه به لطف و چه به قهر، برای او خوش است. از همین روست که دهان را چشمهٔ نوش و مرکز و محور حیات (شاید به دلیل امر «کُن») خوانده‌اند. در اصطلاحنامه‌های تصوّف هم در مورد آن بیش از هر چیز بر صفت تکلم و تکلیم تأکید شده است. شاید بتوان گفت که در اشعار عرفانی گاهی دهان، به منزلهٔ عنصری شاعرانه و جمالی، جایگزینی برای کلام حق و قرآن کریم است. و اما جمالشناسی قدما دهان را همواره هرچه کوچکتر می‌پسندد، چنان‌که آن را مانند به نقطه، جوهر فرد و حتی هیچ، عدم یا نابوده کرده‌اند (که پیداست تا چه حد متفاوت با معیارهای عصر ماست.) البته این کوچکیِ بی‌اندازه با آن بزرگی جایگاه از نظر معنوی، که ذکر شد، دو روی یک سکّه است. هرگونه وعده و نوید یا وعید و اِنذار برای شاعر عاشق، از ناحیهٔ دهان به او می‌رسد. دهان هم مثل لب، خاتم سلیمان است و ختم‌کننده یا فصل خطاب در هرگونه سخن، بحث یا کشمکشی است.

مدار: ایهام: الف. مرکز و محور؛ ب. = Tropique (فرانسوی) در لغت، محل گردش چیزی است به دور چیز دیگر، جمع: مَدارات. مدار مصدر میمی به معنی دور زدن هم هست. در اصطلاح نجومی، خط سیر کوکب است در آسمان یا در فلک خود. بدین جهت فلک را «مدار» هم گفته‌اند، چنان‌که گویند: مدار مرّیخ یا زمین به دور خورشید. ابوریحان در تعریف مدارات گوید: «آن دایره‌های خُرد که بر پشت کره یکدیگر را متوازی باشند.» التفهیم ۳۱. حرکت فلک را نیز، که به دَور کوکب خاصّ خود است و

برخلاف حرکت آن است، مدار فلک گویند، و مرکز آن همان کوکب است. در نجوم اسلامی، مداراتْ مخصوص دوایر متوازی با دایرهٔ معدّل‌النّهار بوده است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

بدین‌سان تناسبهای بیت عبارت است از محیط، نقطه و مدار. همچنین در اینجا هم تقریباً همان ایهامهایی هست که در این بیت او:

بر لب بحر فنا منتظریم، ای ساقی　　　فرصتی دان، که ز لب تا به دهان این همه نیست

با این تفاوت که در اینجا «محیط» جای «لب» را در مقابل «دهان» گرفته است. (نک. ح ۷۵/۶.) در اینجا هم اگرچه «فنا» در درجهٔ نخست به معنی مرگ و نیستی است، ولی باز شاعر نسبت به معنای مصطلح در تصوّف ابهام‌افکنی کرده، زیرا واژهٔ «محیط» افادهٔ غرقگی یا استغراق در فنای فی‌الله نیز می‌کند. نقطهٔ دهان هم همان تشبیه یاد شده از حیث نهایت کوچکی است، اما «نقطه» معنایی مجازی نیز دارد، و آن مرکز و محور یا اساس و لُبّ چیزی است. (نک. ح ۴۴۹/۴.)

به هر حال می‌گوید: آن کس که تمامت عمر و حیات خود را بر سر دهان کوچک و در عین حال جانبخش تو بگذارد، بیمی از مرگ و نابودی ندارد، چه این امر در حکم فنا در حق است که خود عین بقاست.

۷. خَیل: ایهام (انبوه و بسیاری + اسبان)

عنان‌گسسته: = به شتاب و بی‌اختیار، مقابل آن: عنان‌کشیده (۷۶/۷)

۹. سعدی:

نه روز می‌بشمردم در انتظار جمالت　　　که روز هجر تو را خود ز عمر می‌نشمردم

(غ ۳۷۳)

عمر: استعاره از معشوق سخت عزیز (نک. ح ب ۵.)

۱ دیگر ز شاخ سرو سَهی، بلبل صبور
گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

۲ ای گل، به شکر آن‌که تویی پادشاه حُسن
با بلبلان بیدل شیدا مکن غرور

۳ از دست غَیبت تو شکایت نمی‌کنم
تا نیست غَیبتی، نبوَد لَذّت حضور

۴ گر دیگران به عیش و طرب خرّم‌اند و شاد
ما را غم نگار بود مایهٔ سُرور

۵ زاهد اگر به حور و قُصور است امیدوار
ما را شرابخانه قصور است و یار، حور

۶ می خور به بانگ چنگ و مخور غصّه، ور کسی
گوید ترا که: باده مخور، گو: هُوَ الغَفور

۷ حافظ، شکایت از غم هجران چه می‌کنی؟
در هجر، وصل باشد و در ظلمت است نور

۱. دیگر: = بار دیگر، باز، دوباره

سرو سَهی: ایهام: الف. سرو راست‌قامت؛ ب. یکی از سی لحن منسوب به باربد (به قرینهٔ اصطلاح موسیقیایی «گلبانگ») لحن یازدهم است ولی نظامی در ردهٔ شانزدهم گفته. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین):

وگر سرو سهی را ساز دادی سهی سروش به خونْ خط بازدادی

(خسرو و شیرین ۱۹۲)

گلبانگ: = اوج آوا، بلندترین صوت؛ جزءِ «گل» ایهامی هم به گل (= گل سرخ) دارد. (نیز نک. «گلبانگ» در: ح ۱۴/۶.)

بلبل نسبت به معشوقش، گل، غیور است، چنان‌که گفت:

خود را بکُشد بلبل ازین رشک که گل را
با باد صبا وقت سحر جلوه‌گری بود

بنا بر این نمی‌خواهد هیچ چشم بدی (خواه چشم شور و آسیب‌زننده و خواه ناپاک) بر یار فرود آید.

۲. غرور کردن: به جای غرور ورزیدن یا داشتن، به کار رفته، لیکن به ندرت؛ سعدی:

دی به چمن برگذشت، سرو سخنگوی من　　　تا نکند گل غرور: رنگ من و بوی من
(غ ۴۷۳)

۳. نیست: = نباشد؛ استعمال مضارع اِخباری در معنای التزامی (نک. ح ۱۴۵/۸.)
غَیبت ـ حضور: نک. ح ۱/۷.

۴. دربارهٔ غمِ شاد یا شادیِ غم، نک. ح ۳۶۱/۸.

۵. حور ـ قُصور: مضمونی برگرفته از: حُورٌ مَقصوراتٌ فی ٱلخِیام (رحمن ۷۲) (سیه‌چشم زنانی پرده‌نشین) در این مضمون معمولاً چنین آرزویی خوی و خواهش زاهدان و متشرّعان انگاشته می‌شود. بهشت جز حضور یار نیست، و طلب حور در حکم قصور است. به جرأت می‌توان گفت که در اکثر ابیاتی که واژهٔ «قصور» آمده (خواه به صورت ایهام و خواه جناس) معنای کوتاهی یا ترک واجب هست (چنان‌که در نمونه‌های شعری خواهید دید.) محتوای این دست ابیات بر پایهٔ این سخن خواجه عبدالله انصاری است، که شاید نخستین کسی یا دست‌کم یکی از نخستین کسانی باشد که چنین سخنی گفته‌اند: «در راهِ دوستان، مزدورِ همیشه رنجور در آرزوی حور و قصور، و دوستْ خود در بحر عیان، غرقهٔ نور.» (کشف‌الاسرار ۱، ۳۲) این مضمون در شعر عارفانه هم جای خود را باز کرد؛ عراقی:

از بهشتِ رخ تو بی‌خبر است　　　تن که در آرزوی حور افتاد
(کلیات ۱۶۳)

(تن = شخص؛ نک. ح ۳۵/۵.) خواجو:

حور و جنّت بهر دینداران بود، خواجو، ولیک
جنّت ما کوی خمّار است و شاهد حور عین
(دیوان ۷۴۷)

اکنون به ابیاتی با ذکر «حور» و «قصور» (با ایهام میان کاخها و کوتاهی) بنگریم؛ سعدی:

حور فردا که چنین روی بهشتی بیند　　　گرش انصاف بود معترف آید به قصور
(غ ۳۰۲)

امیرحسن دهلوی:

ای بهشتی مجلس ما را تو حور　　　حور از رشک تو دایم در قصور

(دیوان ۱۹۲)

خواجو بارها چنین مضمونی را بازگو می‌کند، مثل:

حور با شاهد ما لاف لطافت می‌زد　　　لیکن از منظر او معترف آمد به قصور

(دیوان ۴۴۴)

سلمان هم چند بار دارد، چون:

حورِ مقصور، هوس داشت که خَدّامه شود

در سَرایش، نتوانست، خجل شد ز قصور

(دیوان ۵۰۳)

ناصر بخارایی هم از زیاده‌روان در این مضمون است؛ نمونه‌ای از او:

شرابخانه بهشت است و یار حور من است　　　بهشت و حور دگر جستن از قصور من است

(دیوان ۱۹۱)

شیرین مغربی:

هر که در جنّتِ دلْ مثل تو حوری دارد　　　گر کند میل به فردوس، قصوری دارد

(دیوان ۱۶۳)

خود خواجه یک بار دیگر هم دارد:

صحبت حور نخواهم، که بود عین قصور

با خیال تو اگر با دگری پردازم

۶. در قرآن کریم بارها بر بخشنده بودن خداوند تأکید شده است، از جمله: نَبِّئْ عِبادی اَنّی اَنَا ٱلغَفورُ الرّحیم (حجر ۴۹) هُوَ ٱلغفورُ الرّحیم (یوسف ۹۸، قصص ۱۶) (نک. محمد فؤاد عبدالباقی، معجم قرآن، مادّهٔ «غ ف ر».)

۷. سنایی:

گفتم: ای جان، از پیِ یک وصل، چندین هجر چیست؟

گفت: من قصّابم، اینجا گِردران با گردن است

(دیوان ۸۱۸)

که اگرچه ظاهر مضمون دلپذیر نیست، اما با تشبیه وصل به گِردران (= مغزران) و هجر به گردن، دقیقاً همان اصل را بیان می‌کند. به فرمودهٔ سعدی: «اگر شبها همه قدر بودی، شب قدر بی‌قدر بودی.» (گلستان ۱۷۷) باز به فرمایش خواجه:... طمع مدار وصال دوام را (۷/۵)

نور ـ ظلمت: شیخ اشراق در «فصل، در نور و ظلمت»: «اشیاءِ عالم بر دو قسم‌اند: یکی آنچه در حقیقتِ ذاتش نور و ضَوء است، و دیگر آنچه در حقیقتِ ذاتش نور و ضوء نیست. و در اینجا مراد از ضوء و نور یکی است، زیرا من در اینجا از نور، نـورِ مجازی را و آنچه مجازاً نور محسوب می‌شود نخواهم، مانند آن نوری که مفهوم آن به نزد عقل واضح است که آن نور مجازی است، اگرچه حـاصل آن نـور مـجازی هـم آخرالامر به نورِ حقیقی بازمی‌گردد. و نورْ خود در هر حال بر دو قسم بود: آنچه هیئتی عَرَضی بود و نور عارض، و دیگر نوری که عارض بر غیر نبود، که نور مجرّد و نور محض است. و آنچه در حقیقتِ نفسِ خود نور نیست نیز دو قسم است و منقسم شود به آنچه از محل بی‌نیاز است، و آن جوهر غاسق [تاریک‌شونده ـ م] است؛ دیگر آنچه هیئت و عرض برای غیر است، و آن هیئت ظلمانی است. و تعریف رسميِ برزخ، که عبارت از جسم است، این است که: برزخ عبارت از جوهری است مقصود به اشارهٔ حسّیّه. و گاه مشاهده شده است که اگر از پاره‌ای از بَرازِخْ نور زائل شود مُظلِم می‌شود، و ظلمت نمی‌باشد مگر عدم نور فقط، و از نوع اَعدامی نیست که در آنها امکان وجودْ شرط باشد، زیرا هرگاه عالَمْ خلأ فرض شود و یـا فـلکی فـرض شـود کـه بِـلانور و غیرمُکَوْکَب [= نادرخشان ـ م] باشد، باز هم مظلم بود و همواره نقص ظلمت و عدم امکان نورْ ملازم آن بود [...] و با این بیان و تقسیم، پاره‌ای دیگر از برازخ باقی می‌ماند که هیچگاه نور از آنها زائل نمی‌شود، مانند آفتاب و جز آن از سـتارگان، و ایـن‌گونه برازخ در برزخیّت با برازخی که نور از آنها زائل می‌شود مشترک‌اند و از جـهت بـقاءِ دائميِ ضوء، آنها با برازخ دیگر وجه امتیاز و افتراق دارند [...] نور عارضِ محسوس، فی‌نفسه بی‌نیاز نبوَد و اگرنه، نیازمند به جوهر غاسق نمی‌بود، و چون قائم به اوست پس فی‌نفسه محتاج و ممکن است [...] پس آنچه انوار تمام جواهـر غـاسقه را اعـطا می‌کند چیز دیگر است بجز ماهیّات مُظلمهٔ جواهر غاسقه و هیأت آنها، و بـه زودی خواهی دانست که اکثر هَیَآت ظلمانیه معلول نورند، و اگرچه آن نور نیز عارضی بود [...] پس شایسته و لازم است که بخشندهٔ انوار عارضهٔ برازخْ غیر برزخ و غیر جوهر غاسق بود، و اِلّا آن برزخ و یـا جـوهر غـاسقْ مشـمول آن حکـم خـواهـد شـد [...]» سهروردی در ادامهٔ بحثْ آن منبع و مُعطی انوار به جوهرهای برزخی را نور مجرّد و الٰهی می‌داند و به تفصیل به بحث دربارهٔ آن می‌پردازد. (حکمة‌الاشراق، ترجمهٔ سجّادی ۱۹۸ـ۲۰۱)

* * *

محمدامین ریاحی بر آن است که غزلی است خشک، بی‌مزه و فارغ از ظرافت و ایهام حافظانه، و با آن‌که در دو طبع معتبر، خانلری و قزوینی، آمده است از حافظ نیست. (نک. گلگشت ۴۷۳ـ۴۷۴.) غزل، بر طبق نسخه‌بدل‌های خانلری در دو نسخه (مورخ ۸۱۸ و ۸۲۷) بیشتر نیامده. البته من تاکنون ندیده‌ام که آن را از شاعری دیگر دانسته باشند. مبالغه در بدی و بی‌ظرافتی آن را هم روا نمی‌دانم، و ظاهراً عمدهٔ استدلال ایشان همین کیفیت نازل غزل و قلّت نسخ حاوی آن است. به هر حال شاید بتوان آن را از جهت سطح کیفی در میان غزلهای خواجه با اندکی ارفاق در درجهٔ متوسط دانست، اگرچه از حیث محتوی نمی‌توان آن را نازل تلقی کرد. غزلهای فروتر از آن هم متعدّد است، ضمن این‌که در انتساب تعدادی از آنها به حافظ هم تردیدی در میان نبوده است. بنا بر این به گمان من نفی تعلق این یا آن شعر به خواجه به صِرف کیفیت نازل هنری، امری است غیرعلمی، غیرواقعی و شاید برخاسته از پاره‌ای خواست‌اندیشی‌ها، تهذّب‌گرایی‌ها و در یک کلمه: تعصّبها نسبت به شاعری که همچون همگنان بزرگ او همه گونه شعری و با هرگونه سطحی را داراست. چنین تفکری لاجرم راه به آنجا می‌برد که مثلاً در کاری پژوهشی، آن هم از نوع دقیق و پرزحمت آن همچون دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ از جناب نیساری در حدود ۶۰ غزل مسلم از او با معاییری یا معاذیری همچون کمیِ تعداد نسخه‌ها یا پایینیِ سطح کیفی کنار گذاشته شوند، که غزل حاضر هم از آن شمار است.

۲۵۰

۱ یوسُف گمگشته بازآید به کَنعان، غم مخور
کلبهٔ اَحزان شود روزی گلِستان، غم مخور

۲ این دل غمدیده حالش به شود، دل بد مکن
وین سر شوریده بازآید به سامان، غم مخور

۳ دَور گردون، گر دو روزی بر مراد ما نبود
دایما یکسان نباشد کار دوران، غم مخور

۴ گر بهار عمر باشد، باز بر تخت چمن
چترِ گل در سر کشی، ای مرغ خوشخوان، غم مخور

۵ ای دل، ار سیل فنا بنیاد هستی برکَنَد
چون ترا نوح است کشتیبان، ز طوفان غم مخور

۶ هان، مشو نومید، چون واقف نِه‌ای از سرّ غیب
باشد اندر پرده، بازیهای پنهان، غم مخور

۷ در بیابان، گر ز شوق کعبه خواهی زد قدم
سرزنش‌ها گر کند خار مُغیلان، غم مخور

۸ گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید
هیچ راهی نیست کان را نیست پایان، غم مخور

۹ حال ما در فُرقَت جانان و ابرام رقیب
جمله می‌داند خدای حال‌گردان، غم مخور

۱۰ حافظا، در کنج فقر و خلوت شبهای تار
تا بود وِردت دعا و درس قرآن، غم مخور

۱. از مضامین رایج شعر پارسی، به‌ویژه غزل، و خاصه نوع عرفانی آن است؛ عراقی:

یوسف گمشده چون بازنیابم به جهان — لاجرم سینهٔ من کلبهٔ احزان آید

(کلیات ۷۹)

چند شاعر دارای غزل همروال این شعرند، از جمله سلمان، که غزل حافظ برخی همانندیها با غزل او دارد:

بردمد صبح نشاط از مطلع جـان، غـم مـخور
وین شب سودا رسد روزی به پایان، غم مخور
ای دل ســـرگشته، دور غــم نــماند پــایدار
گر غمی پیش آمدت، هم بگذرد آن، غم مخور
(دیوان ۱۸۴)

نیز ناصر بخارایی (دیوان ۳۰۰ غ ۳۸۰) اما به نظر می‌رسد اقتفای حـافظ در درجـهٔ نخست از غزلی باشد از شمس‌الدین صاحبدیوان جوینی، که لختی از مطلع آن را عیناً درج کرده است:

کلبهٔ احزان شود روزی گـلستان، غـم مـخور
بشکفد گلهای وصل از خار هجران، غم مخور
(برای مطالعهٔ غزل کامل، نک. شمس‌الدین محمد آملی، نفائس‌الفنون ۳۵۳.)
کنعان: نک. ح ۸۸/۱.

اَحزان: جمع حُزن؛ حزن: نقیض فرح و خلاف سُرور؛ صفت آن: مَحزون، مُحَزَّن، حَزین و حَزِن (لسان‌العرب) در فلسفه یکی از کیفیات نفسانی است کـه از تـبعات آن حرکت روح است به درون به نحو تدریج، یا حصول قبض است بر اثر وقوع مکروه یا فوت محبوبی. (معین) در اصطلاح عـبارت از انـدوهگین بـودن بـر مـافات است از مقامات و کمالات و اسباب آنها، و شامل خوف، حذر، اِشفاق و خشوع نیز می‌شود. (سجّادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) کلبهٔ احزان = بیت‌الحَزَن

بدین شکستهٔ بیت‌الحزن که می‌آرد　　　نشان یوسف دل از چَهِ زنخدانش؟
حافظ، مکن اندیشه، که آن یوسف مهروی
بــازآیــد و از کــلبهٔ احــزان بـه در آیـی

البته اصطلاحنامه‌سازان از این تعبیر شاعرانه هم غافل نمانده و چنین تعاریفی از آن راست کرده‌اند: کلبهٔ احزان: وقت حزن را گویند که به سـبب فـقدان مـعشوق رخ بنماید. (رشف‌الالحـاظ ۸۵) مقام تفرقهٔ دل را گویند، در هنگام ظهور حـزن بـر فـقدان مطلوب حقیقی؛ لمؤلفه:

اگر به کلبهٔ احزان مـن رسـی روزی　　　درون سینه درآید سپاه نور و حضور
(مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۳)

و اما از میان این همه بیت مشابه، آنِ حافظ مَثَل شده است. (امثال و حکم ۲۰۶۴،۴)
۲. دل بد کردن: اعتقاد گردانیدن، بدگمان شدن (دهخدا) دل غمگین داشتن، بدبین

شدن؛ «به از این باشد که می‌اندیشی، دل بد نباید کرد.» (تاریخ بیهقی ۳۰۶) «دل بد مکن، که حال تو و فرزندان تو نزدیک ما همان است که بود.» (همان ۵۴۰)

این دل غمدیده حالش: قزوینی: ای دل غمدیده حالت؛ نیساری مثل خانلری است. نسخه‌بدل‌های ایشان نشان می‌دهد که قدیمترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (دفتر دگرسانیها ۲،۸۷۴) بیت در خانلری به طور کلی دارای روالی مناسبتر است.

۳. دایما: (بدون تنوین) قزوینی: دائماً (با تنوین و همزه) در مورد «غالبا» نیز دیدیم که هریک از دو مصحح دقیقاً به همان سان عمل کرده است. به گمان این کمترین، بدون تنوین با شیوهٔ خوانش گذشتگان بیشتر می‌خواند، همچنان‌که در مورد «غالبا» گفته شد. (نک. ح ۱۵۴/۱.)

در لخت اول، واج‌آرایی «د» بیشترین نقش را در موسیقی بیت دارد.

نبود: قزوینی: نرفت؛ رجحان از حیث قدمت با خانلری است، و نیز «نبود» با «نباشد» متناسب.

۴. چند بیت دارد با این تأکید که: مهم وفا و بقای عمر است، که به شرط وجود آن سرانجام کام حاصل و مشکل حل خواهد شد، مثل:

بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی این چمن هر سال
چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

بلبل عاشق، تو عمر خواه، که آخر باغ شود سبز و شاخ گل به بر آید

در بیت متن، تصویر گل سرخ همانند پادشاهی بر اورنگ شاهی است. بارها گل را به صورت سلطان و گاه سلیمان بر روی تخت ملک مجسّم کرده است، چون: تخت زمرد زده‌ست گل به چمن... (۱۳/۴) به تخت گل بنشانم بتی چو سلطانی... (۳۴۲/۵) چتر گل از آن‌روست که گل سرخ از نمای پهلو همچون چتری وارونه است، ضمن این‌که چتر بر روی سر داشتن هم از لوازم سلطنت است. دستغیب: تصویر «چتر گل» چنان بدیع است که تا خورشید بر زمین می‌تابد تازه است. (حافظ‌شناخت ۲،۹۱۷)

۵. تلمیح به واقعهٔ طوفان و نجات نوح و اهل او با کشتی (که به تفصیل در کریمهٔ هود، به‌ویژه آیات ۳۷_۴۴ آمده) مضمونی است بس شایع، بر حول امید به رستگاری، پیروزی انجامین نیکی بر بدی، و در امثال این بیت، هدایت و ارشاد از سوی رهبری بزرگ و شایسته و خود را و دل خویش را بی‌هیچ تشویش به رهنمایی او سپردن؛ خاقانی:

اشک آن طایفه طوفان دگر گشت، ولیک
عشق تو نوح است، اندیشهٔ طوفان نبرد
(دیوان ۵۸۶)

مولانا:

چو در کشتی نوحی، مست خفته ... چه غم داری اگر طوفان درآید؟
(کلیات ۲، ۷۶)

سیف فرغانی:

گر ز طوفان بلا دریا شود روی زمین
کشتی نوح است عشق، ایشان ز طوفان فارغند
(دیوان ۲، ۹)

خواجو:

دریاکشان غم را از موج خون مترسان
با اهل نوح مرسَل، طوفان چه کار دارد؟
(دیوان ۶۶۴)

خود خواجه هم چند بار به نوح و سوانح او اشاره دارد، چون:

یار مردان خدا باش، که در کشتی نوح
هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را

گرت چو نوح نبی صبر هست در غم طوفان
بلا بگردد و کام هزارساله برآید

(نیز نک. ح ۹/۶.)

۶. امور غیبی را به «پرده‌بازی» مانند کرده، از آن روی که بیننده فقط شاهد صوَر و اَشکالی است که در دیدرس اوست و از آنچه بازیگردان در پس پرده تمهید کرده بی‌خبر است.

پرده‌بازی: چیزی است از مقولهٔ نمایشهای سنتی و قدیمی که به صورتها و انواع مختلف اجرا می‌شده است، همچون شبْ‌بازی، خیالبازی، خیال‌الظل و لعبت‌بازی. وارسته: پرده‌بازی: مرادف شب‌بازی؛ فیضی در نل و دمن گوید:

این زهره ز آسمان تقدیس ... پیچیده به طیلسان برجیس
آورده‌ام از فسون‌طرازی ... با پرده‌دری و پرده‌بازی
(مصطلحات‌الشعراء، ذیل «پرده‌بازی»)

مخلص کاشی:

شیخ شهرم که کند منع ز لعبت‌بازی / گر به دستش فتد آن زلف، کند شب‌بازی

(همان، ذیل «شب‌بازی»)

نمونه‌ای گویا، از زبان رشیدالدین فضل‌الله: «از ختای بازیگران آمده بودند و بازیهای عجایب از پرده بیرون می‌آوردند. از آن جمله یک نوع صور هر قومی بود. [= نمایشی که مضمون آن دربارهٔ ملل و امم مختلف بود ـ م] در میانه پیری را با محاسن سپید کشیده به دستار سر، در دنبال اسب بسته بر روی کشان بیرون آوردند. [اوکتای قاآن] فرمود که: این صورت کیست؟ گفتند که: از آن مسلمانان یاغی که لشکریانْ ایشان را بدین هیأت از شهرها بیرون آرند.» در ادامه آمده که اوکتای بازیگران را سرزنش کرده که چرا بر یک مسلمان چنین استخفافی روا داشته‌اند و گفته است: «این نوبتْ جان شما را بخشیدم. از حضرت ما بازگردید و مِن‌بعد بر چنین حرکات اقدام ننمایید.» (جامع‌التواریخ ۱، ۴۸۸ـ۴۸۹) چنین پیداست که نوع مذکور از نمایشهایی بوده با نمایشنامهٔ خاص خود، و البته در حال و هوای آن روزگاران، لیکن از نظر شکل کار، ظاهراً بر روی سِن یا صحنه اجرا می‌شده است. نیز در ارتباط با پرده‌بازی از آن نوع که اَشکال و تصاویر شگفت‌انگیز را با استفاده از تابش نور از پشت بر روی پرده می‌انداخته‌اند: «چشم‌بندان کواکب از پردهٔ آبگون، بازیهای گوناگون بیرون آوردند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۹۵) نیز: «از طوارق آفات و خوارق عادات روزگار، که پسِ پردهٔ قضا همه بازیهای نادر و نادیده آرد.» (همان ۴۹۴) که بیت خواجه به اینها همانند است. دربارهٔ گونه‌هایی شناخته از این نمایشها که در آن زمان معمول بود توضیح داده‌ام. (نک. «لعبت باختن» در: ح ۱۲۴/۵.)

۷. سعدی:

مغیلان چیست تا حاجی عنان از کعبه بر پیچد؟

خسک در راه مشتاقان، بساط پرنیان باشد

(غ ۱۹۶)

جمال کعبه چنان می‌دواندم به نشاط / که خارهای مغیلان حریر می‌آید

(غ ۲۸۸)

عبید:

در ره کعبهٔ وصل تو ز پا ننشینیم / گرچه در پا شکند خار مغیلان ما را

(کلیات ۶۲)

عماد فقیه:

طالب وصل حرم را نتوان گفت، عماد   که: بیابان خطرناک و مغیلان خوش نیست

(دیوان ۸۸)

سلمان:

عاشقان را چو هوای حرم کعبه بود   بر سر خار مغیلان به صفا باید رفت

(دیوان ۵۸)

قدم زدن: ظاهراً در قدیم معنای امروزین (گام زدن در حالت تفریحی، آرام و سرِ حوصله) را نداشته بلکه افادهٔ مطلق گام برداشتن (اینجا: سَیر و طی طریق همراه با اهتمام) می‌کرده است.

سرزنش: ایهام: الف. ملامت و شماتت؛ ب. زدن با سر (این سر یا نوک خار است که در چیزی می‌خلد.) ج. (به احتمال) زدن خار بر سر؛ نیز این «سر» با آن «قدم» در طباق است.

خار مغیلان: چنان‌که از شواهدِ نقل شده برمی‌آید، نمادی است از هرگونه عامل شرارت، ایذا و آزار و بازدارندگی از سیر و سلوک به سوی کمال. (نیز نک. «مغیلان» در: ح ۵۳/۶.)

۸. حافظ بارها به صعوبتها و خطرهای سلوک در طریقت یا به طور کلی راه عشق اشاره کرده است، چون:

شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود   آه ازین راه که در وی خطری نیست که نیست

(نک. ح ۴۴۷/۵.)

۹. ابرام: = تصدیع دادن، ملول کردن (نک. ح ۶۳/۵.)

رقیب: اینجا نیز به نظر می‌رسد کنایه از شیطان باشد. (نک. ح ۶/۲.)

حال‌گردان: برگرفته از دعای دیرینه و معروف تحویل سال است: یا محوِّلَ الحَولِ و الأحوال، حَوِّلْ حالَنا اِلیٰ احسنِ الحال؛ خاقانی:

خاقانی، امید را مکن قطع   از فضل خدای حال‌گردان

(دیوان ۳۴۷)

۱۰. خلوت و قرآن: قشیری، هم دربارهٔ خلوت و تنهایی: «یکی را ازین قوم پرسیدند که: آنجا هیچ کس هست که بازو [= به او ـ م] مؤانستی بود؟ گفت: هست. دست فراکرد و مصحف قرآن برداشت، گفت: این است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۵۸)

* * *

غزل، چنان‌که ردیف آن بانگ می‌زند، کلامی است کاملاً تسلی‌بخش و امیدوار بل امیدبار، از آن‌گونه که در هر تفألی با دیوان خواجه نشانهٔ نیکوترین فال و حال شمرده می‌شود و دلخواه فال‌زننده آن است که به چنین شعری بازخورَد تا درمان همهٔ دردها، نومیدیها و اندوهان او گردد. در برخی ابیات به معانی عرفانی می‌گراید، همچون نوح به منزلهٔ دلیل راه، اشارتی به آنچه در کتم و کمون غیب می‌گذرد، گام زدن به شوق کعبهٔ مقصود، منزل و جانان و رقیب (با مدلول خاص این‌یک در تصوف). امّا در هر حال، شعر به طور کلی دارای زبانی است ساده و فهم‌پذیر برای هر کسی و در هر سطحی از درک اشعار، حتی در معانی یاد شده.

۱ نصیحتی کنمت، بشنو و بهانه مگیر
هرانچه ناصح مشفق بگویدت، بپذیر

۲ نعیم هردو جهان پیش عاشقان به دو جَو
که این متاعِ قلیل است و آن عطای حقیر

۳ مُعاشری خوش و رودی بساز می‌خواهم
که درد خویش بگویم به نالهٔ بم و زیر

۴ چو قسمت ازلی بی‌حضور ما کردند
گر اندکی نه به وفق رضاست، خرده مگیر

۵ به عزم توبه نهادم قدح ز کف، صد بار
ولی کرشمهٔ ساقی نمی‌کند تقصیر

۶ چو لاله در قدحم ریز، ساقیا، می و مشک
که نقش خال نگارم نمی‌رود ز ضمیر

۷ وصال روی جوانان غنیمتی دانید
که در کمینگه عمر است مکر عالمِ پیر

۸ نگفتمت که: حذر کن ز زلف او، ای دل
که می‌کشند درین حلقه باد در زنجیر؟

۹ میِ دوساله و محبوب چارده‌ساله
همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

۱۰ بران سرم که ننوشم می و گنه نکنم
اگر موافق تدبیر من رود تقدیر

۱۱ بیار ساغر یاقوت و درّ فیض خوشاب
حسود، گو: کرم آصَفی ببین و بمیر

۱۲ حدیث توبه درین بزمگه مگو، حافظ
که ساقیان کمان‌ابرویت زنند به تیر

۱۳ چه جای گفتهٔ خواجو و شعر سلمان است؟
که شعر حافظ ما به ز شعر خوب ظهیر

۱. موضوع نصیحت در ابیات بعد است.
۲. سعدی (با اشتراک برخی واژه‌ها):

به جان دوست، گرت هرچه در جهان بخشند رضا مده، که متاعی بود حقیر از دوست
جهان و هرچه درو هست، با نعیم بهشت نه نعمتیست که بازآورد فقیر از دوست
(غ ۹۶)

دو جو: و نظایر آن چون نیم جو، یک جو، جوی (وحدت) عبارتند از کمترین واحدهای وزنی، که برای تحقیر به کار می‌روند؛ جمال‌الدین اصفهانی:

رویم ز غمت به رنگ کَه گشته‌ست بر تو به دو جو، ترا چه غم دارد؟
(دیوان ۴۴۷)

گویم: ای خام، چو کاهم ز غمت گوید: ای سوخته، بر من به دو جو
(همان ۴۷۵)

این ـ آن: برخلاف قاعده به ترتیب به مرجع دور و نزدیک بازمی‌گردند، زیرا در غیر این صورت چنانچه «این متاع قلیل» به مرجع نزدیک، یعنی «دو جو» راجع شود توضیح واضح بلکه لغو خواهد بود. پس الزاماً باید به مرجع دور (نعیم هردو جهان) بازگردد. (نیز خواهم گفت که «کثیر» درست‌تر از «حقیر» است و چرا) و اما معکوس شدن مرجع ضمیر اشارهٔ «این» و «آن» پیشینه‌ای دراز و نمونه‌های بسیار دارد، که اندکی را برای اثبات عرض خود نقل می‌کنم. نمونه‌ها همگی واضح و بی‌نیاز از توضیح‌اند؛ سنایی:

بر ساحت آب از کف، پرداخته مفرشها
بر روی هوا از دود، افراخته ایوانها
از نور در آن ایوان، بفروخته انجمها
وز آب بر این مفرش، بنگاشته الوانها
(دیوان ۱۶)

نظامی:

شراره زان ندارد پرتو شمع که این نور پراگنده‌ست و آن جمع
(خسرو و شیرین ۱۶۹)

مولانا:

تنت زین جهان است و دل زان جهان هوا یار این و خدا یار آن
(کلیات ۲۸۲،۴)

سعدی:

یکـی حـلقهٔ کـعبه دارد بـه دست　　　یکـی در خـرابـاتی افـتاده مست
گر آن را بخوانـد، کـه نگـذاردش؟　　　ور ایـن را بـرانـد، کـه بـازآردش؟
(بوستان ۱۱۶)

هم او:

فرهاد را از آن چه که شیرین تُرُش کـند؟　　　این را شکیب نیست، گر آن را ملالت است
(غ ۵۴)

حقیر؟ کثیر؟: سایه: حقیر؛ قزوینی: کثیر؛ نیساری: بـهای کـثیر؛ گـفتنی است کـه قدیمترین نسخهٔ حاوی بیت (مورخ ۸۱۳ـ۸۱۴ موزهٔ بریتانیا، با نشان «ید») نیز دارد: کثیر. (دفتر دگرسانیها ۸۸۳،۲) به گمان من ضبط «کثیر» درست است، زیرا «متاع قلیل» نعیم دو جهان است، و دو جو هم برای آن دادن، خود «عطای کثیر» (یا مطابق ضـبط نیساری «بهای کثیر») است. بنا بر این من ضبط قزوینی (که این متاع قلیل است و آن عطای کثیر) را کاملاً درست می‌دانم، ضمن این‌که مطابق توضیحی که در خـصوص معکوس شدن مرجع «این» و «آن» داده شد، هیچ‌یک از طبعهایی که در مصراع دوم به ترتیب «این» و «آن» دارند (مثل خانلری، قـزوینی و سـایه) از ایـن لحـاظ نـادرست نیست، اگرچه تعدادی از نسخ قدیم به عکس، به ترتیب «آن» و «این» دارند، و نیساری هم (شاید از آن روی که ضبط سه مصحح مـذکور را خـطا انگـاشته، و یـا بـه جـهت مراعات قدمت نسخ) بـه تـرتیب «آن» و «ایـن» را اخـتیار کـرده است. و امـا جـهت استحضار خوانندگانی که هنوز در باب صحت «کثیر» تردید دارند می‌افزایم: «حقیر» در شمار «قلیل» است، پس چه فرقی میان این‌دو هست؟ توضیح این‌که در هر مصراع دو چیز آمده که در برابر یکدیگر و نیز در مقابل قرینه‌های متضاد خود در مصرع دیگر قرار دارند. لذا در مصراع دوم هم باید رابطهٔ تضاد میان دو شق برقرار باشد، یعنی اگر اولی «قلیل» است دومی باید «کثیر» باشد تا معنای درست بدهد. شاید این بیت سلمان بتواند موضوع را فیصله دهد:

خواهم به جان ز لعلش، بوسی و او نخواهد
نـقدی عـزیز دادن، جـنسی گـران خـریدن
(دیوان ۲۶۱)

می‌بینیم نقد عزیز (= بوسه) با جنس گران (یا همان بُـنجل = جـان) دقـیقاً هـمان تقابلی را با همدیگر دارند که در بیت حافظ میان متاع قلیل (= جهان) و عطای کـثیر

(=دو جو) برقرار است. همچنین شاید بتوان احتمال داد که خانلری یا سایه بر آن بوده‌اند که حافظ از دو بیت سعدی (که در ذیل شمارهٔ ۱ نقل شد) تأثیر گرفته که گفته «متاعی بود حقیر» و لذا «متاع حقیر» را ترجیح داده و یا در ترجیح خود راسختر شده باشند. اگر چنین باشد، قیاس مع‌الفارق است، زیرا در کلّ دو بیت سعدی فقط دو چیز در برابر هم‌اند، یعنی نعیم جهان در مقابل دوست، و پیداست این نعیم چیزی بجز «متاع حقیر» یا «قلیل» نیست، در حالی که در بیت خواجه قرینه‌ها به صورت دو به دو در برابر یکدیگرند و باید رابطه‌ای درست و منطقی میانشان وجود داشته باشد، که به زعم بنده همان است که ذکر شد. البته این موضوع هیچ‌گونه مغایرتی با احتمال تأثیرپذیری حافظ در این بیت خود از سعدی (که احتمالی قریب به یقین است و بیتهای شیخ از همین روی نقل شد) ندارد.

۳. رود: مهدی ستایشگر آن را همان بربط یا عود می‌داند. (واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «بربط») هم ایشان در ذیل «رود»: گاهی از رود مستفاد معنی بربط یا عود گردیده است، چون دو واژهٔ «بم» و «زیر» به دو رشته از اوتار این ساز اطلاق می‌شده: معاشری خوش و رودی... الخ. معنای دیگر: مطلق ساز؛ نظامی:

مغنّی، دگرباره بنواز رود   به یاد آر از آن خفتگان در سرود

(اقبالنامه ۲۴۷)

گر ز خود غافلم به باده و رود   نیستم غافل از سپهر کبود

(هفت پیکر ۳۳۱)

گاهی هم واژهٔ «رود»، به مناسبتهای مختلف، قسمتی از نام یک ساز را تشکیل داده است، مثل: زنگانه‌رود = ساز زنگیان، شهرودِ [متن: شهررود، که اصلاح شد ـ م] رومی = ساز رومیان (پیشین، به تلخیص و اندکی تغییر) (دربارهٔ «رود» به معنی سیم در ساز، نک. ح ۵۵/۷.)

بساز: خانلری: آماده، کوک‌کرده (دیوان ۲، ۱۱۵۹) که درست هم هست. اما اسلامی ندوشن بر آن است که چون کوک کردن ساز کار ساده و سریعی است شاعر نمی‌تواند آرزوی ساز کوک‌کرده بکند، بنا بر این «به نوا» (در حال نوا) درست است. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۰۲.) به نظر این نگارنده، در این‌که کوک کردن ساز برای فرد آشنا کاری ساده و سریع است، حق با ایشان است، اما حافظ کجا گفته «آرزویش را دارم»؟ او تنها گفته است «می‌خواهم»، و این چیزی است که هر موسیقیدانی محتمل است بگوید، و

مشکلی ایجاد نمی‌کند و درست به منزلهٔ این است که گفته شود: من با ساز کوک‌شده می‌توانم درد خود را بازگویم، ضمن این‌که اصل دلیل آن ساختن ایهام در «بساز» است به معانیی چون همنوا، همدل، سازگار با نوازنده، خوشخوان و خوشنوا (در مورد نوع و کیفیت خود ساز) و نیز «به نوا» که خود ایشان گفته‌اند. به هر حال، اصرار بر ایراد صنعت در موارد بسیار سبب مشکلاتی می‌شود که این‌یکی در برابر آنها چیزی نیست، و جناب ایشان به خوبی از این‌گونه مسایل آگاه‌اند. پس به راستی چه جای ایراد بر معنای خانلری است، آن هم در حالی که حافظ با نظایر این واژه نیز صنایعی ساخته است؟ و امّا یک احتمال دیگر را هم نباید از نظر دور داشت: حافظ تنها یک شاعر است، و نه رودنواز (به شرحی که خواهد آمد) و تلقی او از کوک و کوک‌شدگی ساز لزوماً با یک نوازندهٔ حرفه‌ای، که کوک کردن برایش زحمتی برنمی‌دارد و زمانی نمی‌برد، یکسان نخواهد بود. پس به این اعتبار هم نمی‌توان گفت خانلری اشتباه کرده است. صفت «بساز» و افعالی که با آن ساخته می‌شود در متون دیگر هم به همان معنای کوک‌شده یا خوش‌کوک و خوشخوان، و اغلب همراه با ایهامهای یاد شده آمده است؛ برای نمونه، مولانا «بساز آمدن» (=کوک یا خوش‌کوک و خوشخوان شدن) دارد:

چنگا، تو سری برکُن، در حلقه سر اندر کن

تو خویش تهی‌تر کن، تا چنگ بساز آید

(کلیات ۲، ۵۰)

خواجو «به ساز درآوردن» (=کوک کردن):

بگو که پرده‌سرا ساز را به ساز درآرد　　مگر ترانه‌ای از قول آن نگار بگوید

(دیوان ۶۸۶)

هم او «برساز کردن» به همان معنی:

از برای دلم، ای مطربهٔ پرده‌سرای　　چنگ برساز کن و خوش بزن و خوش بسرای

(همان ۳۴۵)

خود حافظ دارد: سازِ... ساختن، یعنی کوک کردن ساز برای نواختن این یا آن نغمه، در: ۱۲۹/۴؛ نیز: ساز راست کردن، به همین معنی، در: ۴۰۵/۸. (نک. ح بیت اخیر.)

و اما استنباط رودنوازی شخص خواجه از همین بیت هم برای خود حکایتی است. همه‌گونه کمالاتی به او نسبت داده بودند و مانده بود این یکی، که آن هم به همّت برخی هواداران حاصل شد. این‌که فرموده: رودی بساز می‌خواهد لابد یا قطعاً

خودش این‌کاره بوده است، و چه و چه. برای حضرات ظاهراً این احتمال وجود نداشته که او رودی را در دست نوازنده‌ای دیگر، و البته همدل با شاعر، طلب کند تا او بنوازد و خواجه خودش همراه با زیر و بم آن شعر بخواند و حدیث نفس کند. لامحاله جایی هم برای این نگذارده‌اند که شاعر، به فرض اِسناد رودنوازی به شخص خود نیز، صرفاً خواسته باشد مضمونی شاعرانه، مثل همهٔ مضامین دیگر، پدید آورد. نمی‌دانم، شاید قایلان به چنین چیزی دیده یا شنیده باشند حافظ قرآنی را با یک جاقرآنی در دستی و سازی در دست دیگر، آن هم از نوع زهی، با آن‌که حتی اغلب مشایخ متصوفه این نوع ساز را حرام دانسته و حتی برای مجالس سماع نیز روا نشمرده‌اند، و باز آن هم در محیطی مشحون از تشنیع و تفسیق. برای سازنوازی هم چه دلیلی و قرینه‌ای بهتر از ذکر شماری از نام سازها، نغمات و مصطلحات موسیقی، در حالی که اطلاع از اینها (بدان‌گونه که معمولاً از حدود اطلاعات عمومی و حداقلیِ ضروری برای اهل ادب فراتر نمی‌رفته) مشترک عموم شعرا و پراگنده در متون ادب، نهایت با قدری بیشی و کمی، بوده است؛ ضمن این‌که اگر حضرات حوصلهٔ پاره‌ای دقتها را در دیگر دیوانها می‌داشتند می‌دیدند که شمار این نامها و اصطلاحات مثلاً در اشعار خواجو بسیار بیش از حافظ است، و نیز وجود یک معنای موسیقیدان در لقب «حافظ» هم به تنهایی اثبات‌کنندهٔ سازنوازی برای کسی نمی‌تواند باشد. حال فرض کنیم حافظ به سائقهٔ سعهٔ مشرب در برخی محافل سماع، حتی از آن دست که در آنها سازهای سیمی و خنیایی هم می‌نواخته‌اند، و یا به ضرورت شغلی یا به هر دلیل دیگر در مجالس طرب سلاطین و اعیان نیز حضور می‌یافته، اینها چه ربطی به موسیقیدانی یا سازنوازی داشته است؟ وانگهی، آیا احراز جایگاهی چون اوج موسیقی غزل (به طُور مشترک با سعدی) برای خواجه بسنده نبوده که باید هنری از شمار ساززنی هم برایش دست و پا شود؟

۴. از اصول فکری و اعتقادی اشاعره است که: قسمت و حدّ تمامی مخلوقات از جمله انسان در ازل مقدّر و بر لوح محفوظ مکتوب شده و هرگز از آن فراتر نخواهد رفت، یا به قول خواجه:... هران قسمت که آنجا رفت، ازان افزون نخواهد شد (۱۶۱/۳). «بی‌حضور ما کردند» هم آمیزه‌ای از جِدّ و طنز است. طنز از آن روی که: شاید اگر ما آنجا بودیم به مصداق «سحرخیزان کامروا شدند» سهم بیشتری برای خود می‌گرفتیم.

۵. می‌گوید: من به سهم خود بارها اقدام به ترک باده و توبه کرده‌ام ولی مگر ناز و

عشوه و جلوهٔ ساقی می‌گذارد؟ فعل «نمی‌کند تقصیر» (= قصور نمی‌کند یا به اصطلاح کوتاه نمی‌آید) ایجاد طنز می‌کند. به هر حال، کرشمهٔ ساقی با خصلت مست و مسحورکنندگی‌اش همچون محرّکی نیرومند است برای دوباره کشیدن من به عوالم باده‌نوشی. دربارهٔ کرشمه، احتمال داده‌ام که در برخی مواردْ معنایی چون ضرب شست نمودن و قدرت‌نمایی را نیز افاده کند، و شاید بتوان آن را در اینجا هم صادق دانست، زیرا کرشمهٔ ساقی خود اقتداری فراتر از ارادهٔ شاعر از خود نشان می‌دهد. (نک. «کرشمه» در: ح ۲/۴.)

۶. مشک در قدح ریختن: به نظر می‌رسد افزودن مقداری اندک از مشک سوده به شراب در درجهٔ نخست برای خوشبو کردن آن و پس از آن برای ایجاد قوّت قلب و روح بوده، و شاید هم از این رهگذر بر تأثیر شراب هم افزوده می‌شده است، و اللـه اعلم. و اما این‌که مقدار اندک گفته شد به دلیل بوی تند مشک است. خواجه نصیر دربارهٔ نوع ختنی آن می‌گوید: «و چون مشک ختنی خواهند که بسایند، اگر کافور به کار ندارند سر به درد آید و خون از بینی روان شود، به روزی ده درم بیش نتوان سود از حدّت بوی آن.» (تنسوخ‌نامه ۲۴۸) پیداست با چنین بویی اگر از مقداری بسیار اندک درمی‌گذراندند لابد تأثیری معکوس و مخرّب می‌کرد و سردرد می‌آورد (و شاید هم بیهوشی، به سطور آتی بنگرید.) احمدعلی رجایی تأثیر مشک در باده را بیهوش کردن دانسته (فرهنگ اشعار حافظ ۱۶) ولی زریاب خویی آن را رد می‌کند و می‌گوید: اصلاً برای می و مشک چنین خاصیتی در بیهوش ساختن نگفته‌اند. از خواص مشک، تقویت دماغ و اعضای رئیسهٔ بدن و تفریح قلب را ذکر کرده‌اند. (آئینهٔ جام ۳۸۱ـ۳۸۲) و اما نمونه‌های بسیار از مشک در باده کردن در متون هست، از سدهٔ چهارم به بعد. به فرمودهٔ فردوسی، در جشنها و بزمها بسیار چنین می‌کردند، و حتی آمیزهٔ مشک و می را بر یال اسبان نیز می‌زدند:

همی گوهر و زعفران ریختند　　همی مشک با مَی برآمیختند
همه یال اسپان پر از مشک و می　　پراگنده دینار در زیر پی
(شاهنامه ۸۹،۱)

عقیق و زبرجد برو ریختند　　می و مشک و عنبر برآمیختند
(همان ۱۷۰)

خاقانی:

می و مشک است که با صبح برآمیخته‌اند　　یا به هم زلف و رخ یار درآمیخته‌اند؟
(دیوان ۱۱۶)

(که مثل حافظ رخ را به می مانند کرده، لیکن زلف را به جای خالْ چون مشک انگاشته است.)

بابا فغانی (سدهٔ دهم) همچون خواجه از مشک در قدح لاله سخن می‌گوید

لاله از حد می‌برد مستی و گل تردامنی   خیز و در جام شراب انداز مشک سوده را

(دیوان ۹۱)

خود خواجه در قصیده:

نکال شب، که کند در قدح سیاهی مشک   درو شرار چراغ سحرگهان گیرد

دیگران هم شواهدی از آن ارائه کرده‌اند، مثلاً زریاب خویی. (نک. پیشین، همان‌جا.)

در باب بیت متن، بارها در اشعار، از جمله آنِ حافظ، لاله به قدح تشبیه شده به دلیل همانندی جام این گل به قدح. همچنین مشک در قدح، حسن تعلیلی است از لکّهٔ سیاه درون جام لاله. شاعر رخسار یار را به صورت مضمر تشبیه به گلبرگهای لاله، و خال او را مانند به آن لکّهٔ سیاه کرده. (زنده‌یاد زریاب از آن، مطابق معمول، تعابیری بی‌جهت دور و دراز به دست داده‌اند؛ نک. همان‌جا.) و اما این‌که از ساقی می خواهد می و مشک در قدحش بریزد، به گمانم از همان شگردهای خواجه در ابهام‌افگنی شاعرانه و پارادوکس‌آفرینی‌های او باشد، زیرا از سویی (مطابق ظاهر کلام) می‌خواهد آنچنان مست و بیخود شود تا بلکه آن نقش همیشگی خال یار در خیال خویش را از یاد ببرد و از آن، ولو در زمانی محدود، فارغ شود؛ لیکن از سوی دیگر مگر اصلاً فراغت و انصراف یافتن از نقطه و نقشی بدین عظمت و اهمیت که آن را تعبیر به اصل و بنیاد کاینات یا رمز وحدت عارفانه کرده‌اند امری ممکن یا حتی دلخواه است؟ به طور معمول، عارفان از همه‌چیز و همه‌جا بازمی‌آیند تا به این مرکز عالم وجود برسند. از یاد بردن خال به معنی معمول و محسوس آن به مدد باده محتمل است، ولی مگر خالی که خواجه سخن از آن می‌گوید از این شمار است؟ (در خصوص خال و اهمیت آن، نک. ح ۵۹/۳.)

۷. وصال روی...: قزوینی: ز وصل روی جوانان تمتّعی بردار. نیساری نیز همین را برگزیده، در حالی که قدیمترین نسخه (ید) مثل خانلری است. (پیشین، همان‌جا) این نیز هست که ضبط قزوینی شاید فصیحتر باشد.

۸. خود او، با این مضمون که زلف یار زنجیر یا سلسله بر پای بادِ وزان نیز می‌زند:

دیشب گلهٔ زلفت با باد همی کردم   گفتا: غلطی، بگذر زین فکرت سودایی

صد باد صبا آنجا با سلسله می‌رقصند　　　این است حریف، ای دل، تا باد نپیمایی

و یا: زلف دلدزدش صبا را بند بر گردن نهاد... (۳۹۴/۵)

قزوینی و سایه بیت را ندارند. نیساری هم آن را اضافه بر متن خوانده. اما آیا نمونه‌هایی که ملاحظه کردید نمی‌تواند دلیل آن باشد که از مضامین مورد علاقهٔ حافظ است؟

۹. می دوساله: از آن روی است که شرابِ دو سال مانده در خُم یا شیشه به اوج بلوغ و قوام‌آمدگی و مرغوبیت می‌رسد، اگرچه حدّ نهایی آن نمی‌تواند باشد، زیرا شراب با چند دهه قدمت هم دیده شده است البته اگر رندان بگذارند دیری بماند.

چل سال رنج و غصّه کشیدیم و عاقبت　　　تدبیر ما به دست شراب دوساله بود

صائب هم از متأخّران:

می دوساله نشاطش کم از جوانی نیست　　　شراب کهنه کم از عمر جاودانی نیست

(دیوان ۲، ۸۹۴)

محبوب چارده‌ساله: اگر فرض را بر پسر بگیریم مشمول صغیر خواهد بود، هرچند این سن را برای جنس مذکر اوج جوانی و شکفتگی خوانده‌اند، خاصه که خطّ سبز هم در حدود این سن برمی‌آید. اما جنس مؤنث، مطابق شرع اسلام، در این سنْ کبیر به شمار می‌آید. اما عدّه‌ای کوشیده‌اند تا با استناد به چیزی از این دست که بیت دارای لف و نشر از نوع مشوّش است و میِ دوساله کبیر به حساب می‌آید نتیجه بگیرند که مقصود شاعر لزوماً معشوق مذکّر است. ممکن است چنین باشد (چنان‌که پیشینه‌اش هم در شعر خواجه کم نیست) امّا این نیز امکان دارد که او «صغیر و کبیر» را تنها به صورت کلّی گفته باشد یعنی نظری به مدلول دقیق و شرعی آن نداشته باشد، زیرا از جهتی و به اعتباری دیگر، دوساله می‌تواند صغیر و چارده‌ساله کبیر انگاشته شود، و در مورد شعر، همیشه نمی‌توان با منطق دو دوتّا چهارتا مواجه شد. باری، معشوق چهارده‌ساله، قطع نظر از جنسیت و ماهیت آن، سنّتی کهن و پایدار در ادب پارسی (و تازی) بوده است؛ سنایی:

خود را عجمی کرد و ببرد از برِ من دل　　　ترک عربی‌گوی بت چارده‌ساله

(دیوان ۱۰۱۱)

خواجو (که به نظر می‌رسد از سنایی متأثر باشد):

چشمی به مهِ چارده هرگز نشود باز　　　الّا به بتی ماهرخ چارده‌ساله

(دیوان ۳۲۷)

هم او:

وز شگــرفان چــارده‌ساله　　　دعوی عمر شصت‌ساله کنیم

(همان ۷۳۴)

از شاعران متأخّر، قاآنی هم از پسر چهارده‌ساله حرف می‌زند: چارده‌ساله کودکی هست به کاخم اندرون... (به دلیل رکاکت از نقل بقیه معذورم) و هم از دختر:

مـاهِ دوهـفت‌سال مـن، آن یـار نـازنین　　　هرهفت کرده آمد، یک هفته پیش از این

(دیوان ۵۹۱)

در شعر عرب هم چهارده‌ساله بسیار است، مثلاً ابن‌عربی:

طَلَعَتْ بینَ اَذرِعاتٍ و بصریٰ　　　بنتُ عَشْـرٍ و اَربـعٍ لِـیَ بَـدرا

(ترجمان‌الاشواق ۱۵۴)

(طلوع کرد میان اذرعات و بصریٰ / دختری چهارده‌ساله چونان ماه چـهارده بـر من.) خود گوینده در حاشیه، ماه چهارده را به نفس کامل تفسیر کرده است.

و اما در تعبیر بیت خواجه کم لاطائل نگفته‌اند. مثلاً می دوساله قرآن است، و یـا همان شیر است به فحوای شریفهٔ: و الوالدات یُرضِعْنَ اَولادَهُنَّ حَولَینِ کاملَین (بقرة ۲۳۳) طفل شیرخواره هم سالک مبتدی، و محبوب چـارده‌ساله هـم ۱۰×۴ = چـهل، یعنی سنّ بعثت پیامبر (ص) که از فرط بداهت احتیاج به ردّیّه ندارد. خود حافظ باز هم دارد:

چــارده‌ساله بــتی چــابک شـیرین دارم　　　که به جان حلقه‌بگوش است مهِ چاردهش

پیداست که چهل‌ساله‌اش هم مراد نیست، چون همان‌جا می‌گوید: دلبرم شـاهد و طفل است...

باری، نه امروز، که چند دهه است تا عصر چنین تفاسیری به سر آمده؛ محمدعلی بامداد: شنیدم که از مرحوم آقا محمدرضا قمشه‌ای، استاد حکمت اشـراق و عـرفان، معنی این بیت خواجه سؤال شد. استاد عارف فرمود: البته انتظار دارید که بگویم مراد از می دوساله قرآن است و از محبوب چارده‌ساله [...] هم رسول اکرم (ص) است. لکن به حق همان قرآن که مقصود حافظ در این شعر همان معانی ظاهری و لغوی آن است. (حافظ‌شناسی ۷) «اینها همه ناشی از نادانی و دست نیافتن بر مبانی و معرفت به موضوع است.» (همان‌جا)

قزوینی و سایه پس از این، بیت زیر را افزون دارند، که نیساری آن را اضافه بر متن می‌داند:

دل رمیدهٔ ما را که پیش می‌گیرد؟ خبر دهید به مجنون خسته در زنجیر

پیش گرفتن: = جلو گرفتن، باز داشتن

خسته: = زخمگین، فگار، مجروح

۱۰. «تدبیر» بنده و «تقدیر» حق در بسیاری از احادیث و اشعار در برابر هم قرار گرفته است، همچون حدیث: العبدُ یُدَبِّرُ و اَللهُ یُقَدِّرُ، و منسوب به مولای متقیان:

و لِلْمُهَیمِنِ فی حالاتِنا نظرٌ و فَوقَ تدبیرِنا لِلّٰهِ تقدیرُ

(دیوان امام علی (ع) ۲۴۶)

رفتن: = شدن (نک. ح ۲۱۶/۱.)

مفهوم بیت: تا کنون تقدیر موافق باده‌نوشی و گناه کردنِ (یا به قول خودش: عشق و رندیِ) من بوده است. به دیگر سخن، در تحقق شرط مذکور یا دگرگون شدن تقدیرْ ابراز تردید می‌کند.

در کوی نیکنامی، ما را گذر ندادند

گر تو نمی‌پسندی، تغییر کن قضا را

۱۱. ساغر یاقوت: مراد ساغر یا پیالهٔ پر از قطعات یاقوت به منزلهٔ صله است، البته با ایهام به مَی یاقوت‌فام.

درّ فیض خوشاب:؟ (نک. سطور زیر.)

حسود: مرگ از حسد: «و گفته‌اند: از خویهای پنهانی، هیچ خوی نیست راستگارتر از حسد؛ نخست حاسد را بکُشد به غم، پیش از محسود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۳۲)

آصَفی: «ی» یای تعظیم و تفخیم، چیزی چون جناب آصف، در اشاره به وزیر وقت (دربارهٔ آصف بن برخیا، وزیر سلیمان، نک. ح ۲۴/۵؛ به عنوان لقب نوعیِ وزیران: ح ۴۹/۹.)

دُرِّ فیض خوشاب: فیض درّ خوشاب؟ نائینی ـ نذیر احمد و عیوضی و شماری دیگر مثل خانلری؛ نیساری، اگرچه بیت را اضافه بر متن دانسته، در حاشیه آورده: فیض درّ خوشاب. نیز در نسخه‌بدل‌ها از برخی نسخْ همین ضبط یا صورتهایی مشابه آن را نقل کرده است. آیا اساساً «درّ فیض خوشاب» از نظر دستوری درست است؟ آیا می‌توان به طریقی همچون دخول مضافٌ‌الیه در میان موصوف و صفت (= دُرّ خوشابِ فیض) و یا فرضاً گرفتن «فیض» به عنوان مصدر به معنی فاعل (= فایض، یعنی فیضان یا سرریزکننده) آن را توجیه کرد؟ و آیا مصححان مذکورْ با چنین

توجیهی به ضبط آن رضا داده‌اند؟ به گمان این نگارنده «فیض درّ خوشاب» را به سادگی می‌توان در بیت جا انداخت و گفت: ساغر پر از یاقوت و لبالب از مروارید آبدار را بیاور، یا این‌که: ساغر پر یاقوت را بیار و فیض یا بهرهٔ درّ خوشاب را ارزانی من کن. قزوینی، انجوی و سایه متفاوت‌اند: بیار ساغر درّ خوشاب ای ساقی، که اگرچه بی‌مشکل، لیکن نسخ حاوی آن نسبت به ضبطهای قبلی متأخرند، و در آنها احتمال دخالت کاتبان برای رفع مشکل یاد شده می‌رود.

۱۲. به گمانم روشن باشد که تیر استعاره از مژگان و یا نگاه است، و به هر حال می‌گوید: این ساقیان با این ابروان و چشمان خود جایی برای توبه و ترک باقی نمی‌گذارند.

۱۳. خواجوی کرمانی: کمال‌الدین محمود بن علی، متخلص به خواجو (ف۷۵۳) از بزرگترین شعرای سدهٔ هشتم، صاحب دیوان اشعار، خمسه در اقتفای نظامی (روضةالانوار، کمالنامه، گوهرنامه، همای و همایون و گل و نوروز) و برخی رسالات منظوم و منثور، یکی از سخنورانی است که بیشترین تأثیر را بر اسلوب سخن حافظ گذارده‌اند. (دربارهٔ او و آثارش، نک. دیوان، مقدّمهٔ مفصّل احمد سهیلی خوانساری، مصحح کتاب؛ سیّد محمدباقر امیرکمال‌الدینی، کتابشناسی خواجو، کرمان، مرکز کرمان‌شناسی، ۱۳۷۰؛ نیز سنجش چند شعر همروال با اشعار حافظ، از محمد معین، حافظ شیرین‌سخن ۳۰۱ـ۳۱۳.)

سلمان ساوجی: جمال‌الدین بن علاءِالدین (ف به احتمال ۷۷۸) صاحب دیوان؛ او نیز از ناموران سخن پارسی در سدهٔ هشتم است، که قدری پیش از حافظ به اشتهار رسید و گروهی راگمان آن است که اگر آوازهٔ سخن خواجه نام سلمان را در سایه قرار نمی‌داد شاید می‌توانست جایگاه برترین غزلسرا را در این سده از آن خود سازد. سلمان بیش از هر غزلسرایی از سعدی تأثیر پذیرفته است. نشانه‌هایی از تأثیر سلمان بر پاره‌ای از اشعار حافظ به دست است، اگرچه به دلیل قرابت زمانی این‌دو شاید بتوان احتمال داد که او نیز به نوبهٔ خود از برخی اشعار خواجه تأثیر پذیرفته باشد. جایگاه سلمان در نزد جلایریان بغداد اگر بیش از حافظ پیش آل اینجو و آل مظفر نبود نیز دست‌کمی از آن نداشت. می‌گویند عده‌ای از اهل این عهد در رجحان یکی از این‌دو بر دیگری تردید داشتند، چنان‌که مثلاً وقتی از روح عطار (از شعرای معاصر این‌دو) خواستند یکی را برتر بخواند فروماند و جانب میانه راگرفت و هردو را ستود:

یکی به گـاه بـیان طـوطئیست شکّـر بار　　　یکی به نظم روان بلبلیست خوش‌الحان

(برای اطلاع از کلّ قطعه، نک. قـاسم غـنی، تـاریخ عـصر حـافظ، مـقدّمه / لو ـ لز.)

سنجش اشعار همروال او با حافظ برای علاقه‌مندان به این کار با تـصفّحی در دیوان سلمان به سادگی میسّر است. (دربارهٔ او و اشعارش، نک. مقدّمهٔ هریک از مصححان آن در طبعهای منصور مشفق، مهرداد اوستا و عباسعلی وفایی؛ نیز سنجش اشعار حافظ و سلمان، محمد معین، پیشین ۳۲۶ـ۳۳۴.)

ظهیر فـاریابی: طـاهر بـن مـحمد، مـلقب بـه ظـهیرالدیـن (ف۵۹۸) از بـزرگترین قصیده‌سرایان در سخن پارسی است. حـافظ، هـم اسـتقبالهای مـتعدد از او، چـه در قصیده و چه غزل خود، داشته، و هم مهمتر از آن از مـضامین اشـعار وی در مـوارد متعدد تأثیر پذیرفته است. ظهیر اگرچه اشعاری در قوالب قـطعه، تـرکیب و ربـاعی دارد، امّا عمدهٔ هنر او در قصیده‌سرایی است. این در حالی است که برخـی چـاپهای ناپیراسته از دیوان او تعداد بسیاری غزل دارند، که ظاهراً بر اثر خلط نام و اشعار او با شاعری به نام ظهیر اصفهانی، از غزلسرایان سبک هندی در سدهٔ یـازدهم، بـدان راه یافته است. ظهیر تنها ده شعر با نام غزل دارد، که آنـها نـیز اغـلب در حـال و هـوای تغزلات قصاید است. استاد بزرگ فقید، ذبیح‌الله صفا، در تاریخ ادبیات در ایران در مورد ظهیر اشتباهی لایح (به دلیل اتکا بر همان چاپهای مغشوش دیوان وی) کـرده و او را غزلسرا، آن هم از تکامل‌بخشندگان غزل و حلقهٔ واسط میان غزل انوری و سـعدی، انگاشته‌اند. (۷۵۸،۲) همین اظهار نظر از جانب استادی دانشور چون ایشان تا سالها این شاگرد را هم به خطا انداخت تا این‌که با مطالعهٔ طبعهای علمی و انتقادی از دیوان ظهیر بدان واقف شد و برای آن‌که دیگران هم به چنین خطایی نیفتند آن را در ضـمن نوشته‌ای دربارهٔ اشتباهات بزرگ و تعیین‌کنندهٔ حاصل از طـبعهای مـغلوط از مـتون ادب مـطرح کـرد. (نک. «کـارکردهایی از مـتون نـاشسته و تـصحیح خـطایی سبک‌شناختی»، بخارا، ش ۴، بهمن و اسفند ۱۳۷۷، ص ۴۴۶ـ۴۴۸.) در هر حال، ظهیر همچون برخی دیگر از قصیده‌سرایان، به‌ویژه در حـدود نـیمهٔ دوم سـدهٔ ششـم، در قصایدش با همهٔ استواری و غرّایی کم‌نظیر آنها تا حدودی به جانب برخـی رقّـتها و لطافتهای خاص غزل متمایل شده، اگرچه شاید همین امر در جای خود موجب جلب توجه خواجه به جانب اشعار او شده باشد. (دربارهٔ ظهیر، زندگی و شعر او مهمترین منبع موجود همانا تصحیح کم‌نظیر و همراه بـا پـژوهش گسـترده از روانشـاد اسـتاد بسیاردان، امیرحسن یزدگردی، است. نک. دیوان ظهیرالدین فاریابی، بخش دوم در باب

زندگی و اشعار او، ۲۷۵ به بعد.)

چه جای گفتهٔ... : قزوینی، سایه و عیوضی بیت را ندارند. نیساری هم آن را اضافه بر متن خوانده است.

* * *

شاعر در آغاز از نصیحت خود به مخاطبان مفروض سخن می‌گوید. موضوع نصیحت را می‌توان به بیت ۲ و حقارت و قلّت نعیم دو جهان منحصر کرد، و یا برخی دیگر از ابیات را هم که مستقیماً حاوی نصیحت‌اند در همین شمار قرار داد، مثل خرده نگرفتن بر قسمت ازلی (ب ۴) و غنیمت دانستن وصال جوانان (ب ۷). در هر حال، نصایح او در اینجا هم مثل بیشتر موارد نه از نوع صرفاً اخلاقی بلکه در حال و هوای عارفانه، عاشقانه و شاعرانه است. غزل دارای تنوّع مضمونی است، از نصایح یاد شده گرفته تا میل به درددل کردن با آوای رود، نفی توبه و طلب کردن مستی بادهٔ مشک‌آمیز، توصیف زلفی که باد را هم اسیر خود می‌کند، حدّ سن کمال باده و ساده، مدح وزیر و بالاخره ستایش شاعر از شعر خویش. بدین قرار مجموعه‌ای کاملاً گوناگون از ابیات در کنار همدیگر قرار می‌گیرد تا این شعر هم از مصادیق شاخصهٔ بارز سبک خواجه یعنی تنوّع مضامین درونْ‌شعری باشد. ردیف هم، که در بیشتر مواردْ عامل همسو و هماهنگ‌کنندهٔ محتوای ابیات است، در شعر نیست، و لذا شاعر تا آنجا که قوافی دلخواه یاری کند و ابیات با یکدیگر ناسازگاری معنایی نیابند می‌تواند مضمون پدید آورد. همچنین در مورد مناسبت شعر، خواجه با اشاره‌ای نزدیک به «این بزمگه» معلوم می‌دارد که شعر را برای انشاد در بزم یکی از وزرا (که نمی‌دانیم کیست) سروده است.

۲۵۲

۱ روی بنْمای و مرا گو که: ز جان، دل برگیر
پیش شمع، آتشِ پروانه به جان گو: درگیر

۲ در لب تشنهٔ ما بین و مدار آب، دِریغ
به سرِ کُشتهٔ خویش آی و ز خاکش برگیر

۳ ترک درویش مگیر، ار نبوَد سیم و زرش
در غمت سیم شمار اشک و رخم را زر گیر

۴ چنگ بنْواز و بساز، ار نبوَد عود، منال
آتشم عشق، و دلم عود، و تنم مِجمر گیر

۵ در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص
ورنه، با گوشه رو و خرقهٔ ما در سر گیر

۶ صوف برکش ز سر و بادهٔ صافی درکش
سیم درباز و به زر سیمبری در بر گیر

۷ دوست، گو: یار شو و هرکه جهان دشمن باش
بخت گو: پشت کن و روی زمین لشکر گیر

۸ میل رفتن مکن، ای دوست، دمی با ما باش
بر لب جویْ طرب جوی و به کفْ ساغر گیر

۹ رفته گیر از برم و زاتش و آب دل و چشم
گونه‌ام زرد و لبم خشک و کنارم تر گیر

۱۰ حافظ، آراسته کن بزم و بگو واعظ را
که: ببین مجلسم و ترک سر مِنبر گیر

۱. شمع: استعاره از موجودی پرتوافگن یا همان یار نورانی شاعر است. می‌گوید: اگر در برابر چنین رخساری جان ببازم، و اگر پیش چنین شمعی همچون پروانه سراپا بسوزم، باکی نیست.

۲. اگر بر روی لب تکیه کنیم تشنگی برای بوسه است، اما اگر کلّی‌تر بنگریم بیت را باید طلب لقا یا وصال تلقی کرد. مبنای بدیعی بیت هم تناسب رایج میان دو عنصر آب و خاک است.

۳. درویش: می توان گفت ایهامی است میان معنی عموم درویشان و تهیدستان و معنای عنوانی برای خود شاعر در مقام فروتنی یا ابراز نیاز (مثل: منْ بنده، حقیر و غیره) چنان‌که در این بیت او نیز هردو را می توان خواست:

درویش نمی‌پرسی و ترسم که نباشد   اندیشهٔ آمرزش و پروای ثوابت

با اشک سپید نقره‌فام بر رخسار زرد زرگون، مضامین فراوان ساخته‌اند؛ خواجو (که بارها چنین کرده است):

برون از اشک رخسارم نباشد وجه سیم و زر
ولی هرگز کجا باشد ترا بر سیم و زر دیده؟
(دیوان ۴۸۸)

(کذا؛ اشک و رخسارم؟) سلمان:

ببین که پاکتر از اشک من بود سیمی؟   و یا به سکّهٔ رخسار من زری باشد؟
(دیوان ۹۶)

ناصر بخارایی:

ز اشک و چهره در پایت نثاری خواهم افشاندن
که تا بینند بدخواهان که چندین سیم و زر دارم
(دیوان ۳۳۲)

رخم: قزوینی: رخش؛ ضبط خانلری، مطابق ثبت نسخ در دفتر دگرسانیها، قدیمتر است، ضمن این‌که به اعتبار بازگشت «درویش» به خود شاعر (چنان‌که ذکر شد) مناسبتر می‌نماید.

۴. عود: جناس تامّ، در لخت اول ساز و در لخت دوم چوب سوختنی خوشبو؛ وقتی دل خود را به عود سوزاندنی مانند می‌کند، پیداست که علاوه بر معنای حقیقیِ سوختن برای عود، معنی مجازی آن یعنی سوختن دل را هم منظور داشته است، و این را می توان استخدامی برای هردو معنی، هرکدام به اعتبار خاص خود، دانست؛ ضمن این‌که عود به معنی بربط با نغمهٔ حزین خود نیز دل را می‌سوزاند، همچنان‌که «منال» نیز به معنی ایهامی خود مرتبط با نالهٔ پرسوز ساز نیز هست. (در مورد «عود» به معنی ساز، نک. ح ۱۶۴/۸، و در باب چوب خوشبو: ح ۸۴/۳.)

تن: اینجا = وجود (همچنان‌که این دو بسیار به جای یکدیگر به کار می‌رود.)

مِجمر: (یا: مجمره) اسم آلت از جَمْر = آتشِ برافروخته (لسان‌العرب) مجمر: الف. منقل آتش، آتشدان؛ ب. منقلی که در آن عطریات (عود و غیره) سوزند. (معین)

مضامین فراوان بر پایهٔ ایهام «عود» به هردو معنای مذکور ساخته‌اند، به‌ویژه خواجو، که ظاهراً تکرار این مضمون را هم دوست می‌داشته است؛ مثال:

ای رود چنگ‌زن، که چو عودم بسوختی چون سوختی دلم، نفسی با دلم بساز
(دیوان ۷۰۸)

که جملگی الفاظ آن ایهامی است، اگرچه بیت او متأثر از این بیت سعدی است، که ساده‌تر است و بس لطیف‌تر:

جانا، دلم چو عود بر آتش بسوختی وین دم که می‌زنم ز غمت، دود مجمر است
(غ ۶۳)

(برای ایهام مشابه، نک ۲۵۵/۳ م و ح.)

منال: قزوینی: چه‌باک؛ نیساری هم همین را اختیار کرده، که دلیلش بر من معلوم نیست، خاصه که قدیمترین نسخ حاوی این بیت که در اختیار ایشان بوده (به نشانه‌های یجـ، حیـ، کا) «منال» دارند. از این گذشته «منال»، هم با نواختن ساز و نالهٔ آن تناسب دارد و هم با سوختن وجود شخص همچون چوب یاد شده، ولی آیا «چه باک» چنین خاصیتی دارد؟

۵. سماع: نک. ح ۳۲/۶.

خرقه برانداختن: (یا: خرقه انداختن) شیخ اشراق، در بیان معنی و حکم آن: «شیخ را گفتم: خرقه دور انداختن چیست؟ گفت: یعنی که از آنجا خبری یافتیم، از اینجا چیزی بیندازیم.» («فی حالة الطفولیة»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۶۵) یحیی باخرزی احکام مفصّل و دقیق آن را در ذیل عنوان «حکمُ الخرقةِ التی تقعُ فی السماع» بیان کرده (فصوص‌الآداب ۲۱۲ـ۲۱۸) از جمله این‌که به هنگام رقص ممکن است خرقه خود بیفتد یا بر اثر وجد آن را بیندازد یا عمّامه را به سوی مغنّی و قوّال اندازد، و وقتی وجد و سماع به آخر رسید خرقه را به صاحب آن دهند. اگر مغنّی از جمع (یعنی خودی) نباشد «بر جماعت است که چیزی به او دهند و آن جامه را به درخواست و وجهی که خاطر او متغیّر نشود ازو بازگیرند.» (همان ۲۱۲ـ۲۱۳) اگر نیت صاحب خرقه از انداختن آن این باشد که به فقرا رسد از او تمکین باید کرد. اگر شیخ حاضر باشد حکم دربارهٔ خرقهٔ انداخته با اوست، مثلاً این‌که به قوّال دهد یا فتوح کند. «و چون درویش از خرقه بیرون آمد نتواند که به خرقهٔ خود بازگردد.» (۲۱۴) اگر از شیخ جامه‌ای یا چیزی حین وجد بیفتد حکم آن با خود اوست و دیگری را حکم کردن نرسد. (۲۱۶) شمس تبریزی: «نزدیک ما آن است که خرقه‌ای که انداختند به وقت سماع، آن را

رجوع نباشد، اگرچه صدهزار جوهر می‌ارزد، و اگرنه در آن سماع و در آن حال مغبون بوده است.» (مقالات ۱۵۸) علی‌محمد سجّادی: اگر خرقه را به قصد قوّال درافگنده است دیگر از آنِ قوال است و حتی پیر را نرسد که در این امر سخن گوید. اگر دیگران نیز به موافقتْ خرقه درانداخته باشند در این مورد نیز باید که نیت مستمع نخستین را محترم داشت و به اجرا درآورد. (جامهٔ زهد ۱۸۳؛ نیز نک. کل قسمت زیر عنوان «احکام خرقه» ۱۷۷ـ۲۰۰.) مولانا در غزلی که پیداست وصف حال و محفل سماع است از همین سنت خرقه به قوّال انداختن سخن می‌دارد:

سماع آمد، هلا، ای یار، بَرجَه — مسابق باش و وقت کار برجه...
وگر کاهل بود قوّال، عارف — بدو ده خرقه و دستار، برجه
(کلیات ۵، ۱۳۴ـ۱۳۵)

عراقی نیز:

چو در سماع، عراقی حدیث دوست شنید — به جای خرقه به قوّال، جان توان انداخت
(کلیات ۱۴۶)

اوحدی:

باز قلندر شدیم، خانه برانداختیم — عشق نوایی بزد، خرقه درانداختیم
(دیوان ۳۰۲)

حافظ هم خود به جامه به قوال و مطرب دادن اشاره کرده است:

به مطربان صبوحی دهیم جامهٔ چاک — به این نوید که باد سحرگهی آورد

همچنین در یکی از مثنویهایش (شمارهٔ ۷) دارد:

که تا وجد را کارسازی کنم — به رقص آیم و خرقه‌بازی کنم

که به نظر می‌رسد «خرقه‌بازی» هم چیزی باشد در مایهٔ همین خرقه‌اندازی. (نک. ح همین بیت.)

رقص: دربارهٔ آن، اختلاف نظر بین مشایخ در حرمت، اباحت و حلّیّت آن بسیار ست، و هریک بر پایهٔ آموزه‌های فرقه و نحلهٔ خود در این باره حکم کرده است. بر روی هم، اصحاب سُکر یا اهل تصوّف عاشقانه همچون حلاج، ابوسعید ابوالخیر، شیخ اشراق، شمس، مولانا و عراقی با آن موافق، و اصحاب صَحو یا متابعان تصوّف عابدانه و زاهدانه، نظیر هجویری، احمد جام، و عزّالدین محمود کاشانی مخالف آن بوده‌اند، و شاید بتوان محمد غزّالی را قایل به اباحه یا رواداری آن تحت شرایطی خاص دانست. از سویی ابوسعید حتی به مریدان توصیه می‌کرد که با استماع بانگ

اذان نیز دست از سماع و رقص بازندارند (زرین‌کوب، ارزش میراث صوفیه ۸۳) و از سوی دیگر هجویری چنین می‌گفت: «بدانک اندر شریعت و طریقت مر رقص را هیچ اصلی نیست، از آنچ آن لهو بود به اتفاق همه عقلا چون به جِد باشد، و چون به هزل بود لغوی، و هیچ کس از مشایخ آن را نستوده‌ست.» (کشف ۵۴۱) و: «من دیدم از عوام گروهی می‌پنداشتند که مذهب تصوف جز این نیست.» (همان ۵۴۲) البته در این سخن نمی‌توان خلاف یا حتی مبالغه‌ای تصور کرد زیرا هجویری سدهٔ پنجمی ناظر به نظرگاههایی است که تا حدود همین سده و به طور کلی در عالم تصوف برقرار بوده، و از این به بعد است که تصوف از نوع عاشقانه بیش از پیش نضج و قوّت می‌گیرد و سماع و رقص روایی می‌یابد. و اما هواداران یا رواداران رقص در این مورد هم، مثل بسی امور دیگر، استمثال و استجازه از اولیای دین می‌کنند. مثلاً ابوحامد غزالی در اثبات اباحهٔ رقص می‌نویسد: وقتی حضرت رسالت (ص) به علی (ع) فرمود: انتَ مِنّی و انا مِنکَ، حضرت به «حَجْل» [مشی مقیّد (لسان‌العرب) جهجهان رفتن زاغ، لَی‌لَی کردن (دهخدا) ـ م] درآمد. (احیاء علوم‌الدین ۲،۲۰۹) هم غزالی در کیمیای سعادت و در بیان این‌که «رقص مباح است» حرکت مذکور را به رقص تعبیر می‌کند: «علی از شادی این رقص کرد و چند بار پای بر زمین زد، چنان‌که عادت عرب باشد که در نشاط و شادی کنند [...] اگر کسی گوید آن حرام است خطا می‌کند؛ بلکه غایت این آن است که بازی باشد، و بازی حرام نیست.» (۱،۴۹۵ـ۴۹۶) ابوسعید در مورد جوانان می‌گوید: «اگر دستی برهم زنند هوای دست بریزد، و اگر پایی بردارند هوای پایش کم شود. چون بدین‌طریق هوا از اعضای ایشان نقصان گیرد از دیگر کبائر خویشتن نگاه توانند داشت [...] آن آتش هوای ایشان در سماع بریزد اولیتر بدانک به چیزی دیگر.» (اسرارالتوحید ۱،۲۰۷ـ۲۰۸) سهروردی: «شیخ را گفتم که: رقص کردن بر چه آید؟ شیخ گفت: جان قصد بالا کند همچو مرغی که خواهد که خود را از قفص به در اندازد. قفص تن مانع آید. مرغ جان قوّت کند و قفص تن را از جای برانگیزاند. اگر مرغ را قوّت عظیم بود پس قفص بشکند و برود، و اگر آن قوّت ندارد سرگردان شود و قفص را با خود می‌گرداند.» (پیشین ۲۶۴) شمس: «رقص مردان خدا لطیف باشد و سبک. گویی برگ است که بر روی آب می‌رود. اندرون چون کوه و صدهزار کوه، و برون چون کاه.» (مقالات ۶۲۳) اشاره کردم که متصوّفهٔ زاهدسیرت روی خوش به رقص نشان نداده‌اند. صاحب مصباح‌الهدایة یکی از ایشان است. او (که از صحو جانبداری می‌کند) گرچه نمی‌خواهد امری مباح را ناروا بخواند، لیکن آن را به انحای مختلف

نفی و طرد می‌کند: «رقص اگرچه در شرع از قبیل مباحات است، ولکن به نسبت با هل حقایق و ارباب جِدّ، باطل است [...] مناسب حال مشایخ و لایق منصب ایشان نیست.» (۱۹۷) و اما ابوالمفاخر یحیی باخرزی فصل یا فصّ مفصّل در باب اقوال مشایخ در حلّیّت و حرمت رقص دارد. او نیز چون غزالی خبر مربوط به حضرت پیمبر و حضرت علی را با تفصیلی بیشتر نقل می‌کند و نیز موضوع رقص حبشیان را در حضور رسول‌الله، که خدای را به نعمت اسلام یاد می‌کردند و با ذکر صفات حضرت بر وی ثنا می‌گفتند، و این‌که حضرت نه تنها مانع نشد بلکه عایشه را نیز به تماشای رقص آنان فراخواند. باخرزی شرایط متعدد برای آن ذکر می‌کند که به نقل برخی، آن هم با تلخیص عبارت، بسنده می‌شود: جوانان امرد (بی‌ریش) را رخصت برخاستن و حرکت کردن در سماع نیست، بلکه اکثر مشایخ، حضور آنان را در مجلس سماع مکروه داشته‌اند. نباید به استقبال وجد رفت و باید تا حدّ ممکن از حرکت اجتناب کرد. وجد را نباید به تکلف یا با اغراض دنیوی بر خود بست [آنچنان‌که حافظ نیز به طنز از «مقتدا» یا پیشقدم بودن صوفیان در «حالت و رقص» یاد می‌کند (۶/۳۶۵)]. بیگانه را نباید راه داد، و حتی قوّال هم باید خود اهل تصوف باشد (به قول خواجه: احتراز از «مصاحب ناجنس» ۶/۲۳۹). دف و نای بر دیگر سازها رجحان دارد. از شیخ کسب اجازه شود، و نظایر اینها. و اما شرط مهم رقص، پرهیز از هر آن چیزی است که شبهۀ شهوت جسم در آن برود؛ سنایی:

کشش روح، ذوق روحانیست　　　کوشش طبع، حظّ جسمانیست

(نک. مثنویها ۶۴)

و نیز دوری از اغراض دنیوی همچون حبّ جاه، اجتناب از استماع شعر مغازله‌ای و شهوی، و به عکس، گوش کردن به اشعار تحریض‌کننده بر دین و ایمان و حبّ خدا و رسول، معانی مفخّم و اسرار الهی. (فصوص‌الآداب ۱۹۶ـ۲۰۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. سماعیل حاکمی والا، سماع در تصوف، به‌ویژه ۱۱ـ۱۴ و ۹۸ تا پایان کتاب؛ زرین‌کوب، رزش میراث صوفیه ۱۱۵ـ۱۱۸.)

و اما حافظ از سماع بدگویی یا نکوهشی نکرده، لیکن در باب رقص، گاهی از شارات یا تکیه‌های لحن او برمی‌آید که صوفیان عصر او، به رغم آن همه شرایط سخت و سفارشهای مؤکد (که تنها برخی ذکر شد) به کمترین بهانه‌ای تواجد می‌کرده و اندامها را به حرکت درمی‌آورده‌اند، که خود مصداق اصطلاح عامیانۀ نزده رقصیدن ست. این در حالی است که باخرزی از شیخ بزرگ طریقت خویش، نجم‌الدین کبریٰ،

نقل می‌کند که: «سماع را به تکلف مکن و به پیش‌باز مشو، و چون حالت پدید آید به غفلت منشین و چون ساکن شود به تکلف مجنب، که مزه و بَرَکهٔ آن وقت [= حال ـ م] برود و در وقت نرسی.» (همان ۲۰۸)

با: = به (نک. ح ۱۶۵/۱.)

خرقه در سر گرفتن: این‌که آیا رسمی یا جزئی از رسوم سماع یا رقص است یا نه، چیزی در منابعِ در دسترس نیافتم. احتمال می‌توان داد که در چنین مجالسی، کسی که به هر دلیلی درِ رقص شرکت نمی‌جسته و یا از آن احساس خستگی می‌کرده خرقه بر سر می‌افگنده، و یا اگر تأکید خاصی بر جزءِ «سر» نبوده باشد، آن را بر دوش می‌انداخته و به کناری می‌نشسته است. این احتمال هم هست که اهل تکدّی در آن روزگار نیز، مثل عدّه‌ای در زمان ما، به قصد ابراز شرمساری یا شرمسارنمایی، خرقه یا جامه بر سر می‌کرده و به کنجی می‌نشسته و گدایی می‌کرده‌اند، و لذا چنین حالتی به مشخصهٔ آنان بدل شده بوده و مثلاً خواجه با ذکر آن قصد همانندسازی دراویشِ برکنار از رقص صوفیانه با آن گدایان داشته است. در هر حال شاید مراد این باشد که: تو، که قصد همراهی و همرنگی با صوفیان رقصنده نداری، به کنجی بخز و برای آن‌که شناختهٔ جمع و گرفتار پیامدهای ناسازگاری با آنان نشوی خرقه‌ای را که ما فروافگنده‌ایم بر سر بیفگن.

در هر صورت، و چنان‌که دیدیم، بنای بیت بر چند اصطلاح مهم صوفیانه قرار گرفته، خواه به قصد ابراز باور شاعر به آنها، و خواه تنها به انگیزهٔ خلق مضمون شاعرانه ـ عارفانه.

۶. دربارهٔ ضرورت سیم و زر برای عیش با خوبرویان، نک. ح ۲۱۹/۷.

۷. هرکه جهان: = هرکه در جهان هست. سعدی در غزل خود نوعی ترکیب دارد که خاص اوست و پیش از او کسی به کار نبرده، نیز: هرچه جهان = هرچه در جهان هست، به همین‌سان: هرکه عالم (قرینهٔ آن یعنی «هرچه عالم» را در شعرش نیافته‌ام) و صورت درازتر آن: هرکه در جهان، هرچه در جهان، هرکه در عالم، هرچه در عالم. هیچ کدام هم فعل ربطی «است» یا «هست» یا ماضی آن را در پی ندارد. پیداست غرض از چنین ترکیباتی، کوتاهتر شدن عبارت است. همچنین بر من روشن نیست که آیا اینها ساختهٔ خود سعدی است یا برگرفته از یک گونهٔ خاصِ زبانی یا گویشی. به ذکر نمونه از برخی از آنها بسنده می‌کنم:

ز هرچه هست گزیر است و ناگزیر از دوست   به قول هرکه جهان مهر برمگیر از دوست

(غ ۹۶)

غیرت سلطان جمالت چو باز — چشم من از هرکه جهان دوخته
(غ ۴۸۹)

صبر از همه‌چیز و هرکه عالم — کردیم و صبوری از تو نتوان
(غ ۴۴۶)

اگرچه هرچه جهانت به دل خریدارند — منت به جان بخرم تا کسی نیفزاید
(غ ۲۷۹)

هرکه جهان: کذا عیوضی و نیساری؛ قزوینی و سایه: هردو جهان؛ این تنها نمونه از این ترکیب خاص سعدی در دیوان حافظ است، و لذا شاید بتوان در آن تردید کرد و چیزی چون «هردو جهان» را درست یا مطابق زبان خواجه دانست، مگر این‌که بگوییم شاید او می‌خواسته یک بار هم که شده از ترکیب یا اصطلاح خاصّ مقتدای خود بهره بگیرد. از میان تمامی نسخ هم فقط قدیمترین نسخهٔ حاوی این شعر، یعنی ایاصوفیه ۸۱۳ (در طبع خانلری با نشانهٔ «ب» و در دفتر دگرسانیها از نیساری با «یجـ») به این صورت دارد و نسخ بعدی «هردو جهان» دارند. آیا در این مورد هم می‌توان به قاعدهٔ معمول کتابت، یعنی این‌که کاتبان عادتاً صورتی را که برایشان نامفهوم است به صورت ساده‌تر بدل می‌کنند و نه به عکس، توسل جست و آن را درست انگاشت؟ الله اعلم.

پشت کن: ضبطهای نسخ خطی در این مورد کاملاً متفاوت‌اند، که این تفاوت به طبعها هم راه یافته، مثلاً قزوینی، انجوی و سایه: پشت مکن؛ هومن، عیوضی، نائینی - نذیر احمد و نیساری: روی کن؛ در مجموع، ضبط خانلری قدری در اقلیت است، هرچند با سه قدیمترین نسخ موجود منطبق است؛ لیکن پذیرش و توجیه آن دشوار می نماید، زیرا به نظر می‌رسد در بیت، قرینه‌ها دو به دو با حالت لف و نشر در مقابل هم قرار گرفته‌اند، در حالی که خانلری چنین حالتی را ندارد بلکه فقط یک مورد مثبت (یار شو) در آن هست و هرسه مورد بعدی منفی است. از طرفی در قزوینی و نظایر آن نیز فعل منفی (مکن) است، حال آن‌که بنای بیت بر افعال مثبت (شو، باش، گیر) است و لذا «مکن» در این میان ناساز و با دقتهای خاصّ زبانی خواجه مغایر می‌نماید. به هر حال «پشت» (چه با فعل مثبت و چه منفی) تنها خاصیتش ایجاد طباق با «روی» است و البته ایجاد مشکلات یاد شده، اگرچه «روی» هم خالی از لطفی یا به اصطلاح صنعتی نیست، زیرا با «رویِ» دیگر جناس تام پدید می‌آورد. این نگارنده اگرچه به طور معمول یا غالب به ضرورت پیروی از اقدم نسخ قایل است، لیکن این قاعده را مطلق

نمی‌انگارد و انقیاد به آن را در مواردی از این دست درست نمی‌داند. بنا بر این در اینجا «روی کن» را موجّه‌تر و کم‌اشکال‌تر تلقی می‌کند. بد نیست به این نیز توجه کنیم که شاعر در بیت بعد هم میان دو مورد «جوی» (جوی آب، و بجوی) جناس تام ساخته، و لذا «روی» می‌تواند از همین لحاظ تناسبی با بیت بعد نیز به بار آورد.

۹. یعنی اگر از کنار من بروی، چنین و چنان خواهد شد. لف و نشر هم دارد: از آتش دل، گونه‌ام را زرد و لبم را خشک فرض کن، و از آب چشم، دامنم را تر بینگار.

۱ هزار شکر که دیدم به کام خویشت باز
ز روی صدق و صفا گشته با دلم دمساز

۲ روندگان طریقت، رهِ بلا ورزند
رفیق عشق، چه غم دارد از نشیب و فراز؟

۳ غم حبیب، نهان به ز جست و جوی رقیب
که نیست سینهٔ ارباب کینه محرم راز

۴ چه فتنه بود که مشّاطهٔ قضا انگیخت
که کرد نرگس شوخش سیه به سرمهٔ ناز؟

۵ به این سپاس که مجلس منوّر است به تو
گرت چو شمع جفایی رسد، بسوز و بساز

۶ به نیم‌بوسه، دعایی بخر ز اهل دلی
که کَید دشمنت از جان و جسم دارد باز

۷ فکند زَمزَمهٔ عشق در حجاز و عِراق
نوا و بانگ غزلهای حافظ از شیراز

۲. ره ورزیدن: اگر معنی حقیقی و محسوس «راه» خواسته شود، همچون هر چیز محسوس دیگر، نمی‌تواند با فعل ورزیدن (= عمل کردن) همراه گردد، اما به معنی مجازی و معقول (طریق، طریقت، سلک و غیره) قابل «ورزیدن» خواهد بود.

ورزند: قزوینی و نیساری: سپرند، که نسبت به «ورزند» متأخر است، زیرا قدیمترین نسخهٔ حاوی شعر (ایاصوفیه ۸۱۳) همان «ورزند» دارد. بعید نیز نیست که خود شاعر یا کاتبان بعداً، و شاید برای احتراز از مسألهٔ یاد شده، آن را تغییر داده باشند.

۳. رقیب: به طور معمول، آنگاه که در برابر خداوند یا جایگزینهایی چون دوست، حبیب و غیره می‌آید، مدلولی چون شیطان، ابلیس یا اهریمن می‌یابد، اگرچه می‌توان آن را نمادی از هرگونه بدی و کژراهی و بازدارندگی از راه کمال انگاشت.

قزوینی پس از این دارای دو بیت افزونی به صورت پیاپی است، اگرچه این‌دو در خانلری در غزل ۲۵۴ آمده است:

اگرچه حسن تو از عشق غیر مستغنیست　　　من آن نیَم که ازین عشقبازی آیم باز
چه گویمت که ز سوز درون چه می‌بینم؟　　　ز اشک پرس حکایت، که من نیم غمّاز

همچنین نیساری ۱۱ بیت را که نسخ مختلف بر دو غزل ۲۵۳ و ۲۵۴ علاوه دارند ذکر کرده، که برخی به راستی حافظانه‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۸۹۷.) و اما نیساری غزل حاضر را در حدّ ۷ بیت خانلری دارد.

۴. سرمه: *Collyrium antimony powder*؛ ابوریحان: «یک نوع از سرمه آن است که میانهٔ او تهی نبود و جِرم او چون شکسته شود او را به آبگینه مشابهت باشد، و این نوع را از ری به اطراف برند و معدن او آنجا باشد. و نوع دیگر ازو سپاهانی است و جوهر او جوهر سرب است [...] و نوع سیم از سرمه آن است که او را طرخماطیقون خوانند، که او متاعی است که ترکیب او از چیزهای مختلف است از معدنی و نباتی.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۲، ۵۸۴) خواجه نصیر: سنگ سرمه یا کُحل = حجرالاِثمِد: «اثمد سنگ سرمه است، معروف و مشهور، و او سنگی است سیاه برّاق غیرشفّاف، به غایت ثقیل، و لون او چون لون آهن. و معدن او در اکثر مواضع باشد، و بهترین آن اصفهانی بود. و با وی سنگی سفید غریب آمیخته باشد و توبرتو بود [...] خاصیت او آن است که چشم را به غایت نافع بود، و نور بصر را جمع کند، و تقویت اعصاب چشم کند، و آفتهایی که به چشم رسیده باشد به سبب رَمَد [= چشم‌درد ـ م] آن را دفع کند.» (تنسوخ‌نامه ۱۷۴) مؤلف طریقهٔ ساختن کحل اثمد را نیز به دقت شرح داده است. (۱۷۵ـ۱۷۶) حمدالله مستوفی: «کحل سرمه را معادن بسیار است. معدن به جبال اصفهان سرمهٔ خوب می‌دهد. معدن به کوه دماوند، و در ولایت اندلس نیز معادن دارد.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۲۰۵) مولانا و سرمهٔ سپاهانی:

غنیست چشم من از سرمهٔ سپاهانی　　　ز خاک تبریز او را مگر نثار کنید
(کلیات ۲، ۲۳۶)

نوعی میل سرمه را که از چوب می‌ساختند «سرمه‌چوب» (= چوب سرمه) می‌گفتند؛ هم او:

دست عیسی را بگیر و سرمه‌چوب از وی مدزد
تا ببینی کار دست و تا ببینی دست کار
(همان ۲۹۲)

(نیز نک. «کحل» در: ح ۲/۷، «کحل‌الجواهر»: ح ۶۲/۷، و «توتیا»: ح ۶۳/۶.)

محتوی بیت عبارت است از ازلی بودن جمال. فتنه هم آن آوازه، زمزمه و هزاهزی

است که از این زیبایی در جهان افتاده است، چنان‌که گفت:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد　　　فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

که کرد نرگس... : نیساری: که گِرد نرگس شوخش کشید سرمهٔ ناز. می‌نویسند که همهٔ نسخ دارند «که کرد»، با این حال، ایشان معلوم نیست چرا متوسل به نسخ متأخر شده‌اند تا مصراع را آنچنان از کار درآورند؟ مگر ضبط خانلری (مطابق اقدم نسخ) یا قزوینی و سایه (که همان را، منتها با «نرگس مستش» دارند) چه عیب و علتی دارد که باید بر سرِ دردنا کرده دستمال بست؟ به راستی اگر این مشاطه سرمه را مطابق سلیقهٔ ایشان به دَور چشم یار نکشد مگر چه می‌شود؟ باز تصور نرود که در شعر حاضر کار تمام است، چون ایشان در مورد بیت آخر هم دقیقاً به همین سان نسخه‌های قدیمتر را که «حافظ از شیراز» دارند رها کرده‌اند تا از دل نسخ متأخر «حافظ شیراز» را بیرون بکشند. (برای هردو مورد، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۸۹۵ و ۸۹۶.)

۵. به تو: چنین است در قدیمترین نسخ. قزوینی: به دوست؛ پیداست با این تغییر، مخاطب هم عوض می‌شود.

۶. ت: شناسهٔ اضافی است که مقدّم واقع شده، ولی متعلق به «جسم» است (=از جان و جسمت).

۷. حجاز و عراق: ایهام به نام دو پرده یا مقام در موسیقی، ایهامی که اغلب غزلسرایان، و برخی بارها، دارند؛ نزاری:

ساقیا، باده دمادم ده و با چنگی گوی　　　تا ز آهنگ عراقم به حجاز اندازد

(دیوان ۱، ۱۰۵۱)

عماد فقیه:

این مطرب از عراق رسیده‌ست یا حجاز　　　کاهنگ زیر و نغمهٔ بامش مبارک است؟

(دیوان ۳۳)

(نیز نک. ح ۱۲۹/۴.)

* * *

غنی احتمال می‌دهد که پس از غلبهٔ شاه شجاع بر محمود و ورود فاتحانهٔ او به شیراز سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۴۲ـ۲۴۴) از نظر این نگارنده، ممکن ست چنین بوده باشد، اما قراینی که به نظر می‌رسد منظور غنی بوده باشد (ظ. بیتهای ۱ و ۵) کلّی‌تر و کمرنگ‌تر از آن است که حتی به طریق حدس و احتمال بتوان چنین

گفت. آیا این‌که شاعری نخست از دوباره دیدن مخاطب شکر و شادی کند و آنگاه مجلس را از وجود او منوّر بداند و با بهره‌گیری از مضمون بسیار رایج سوختن و ساختن شمع به طرف خود بگوید جفا را چون شمع بر خود هموار و سوز و ساز (صبوری) پیشه کن، در طول عمر شاعر فقط می‌تواند در قضایای شاه شجاع با محمود مصداق یابد؟ همچنین اگر فرض کنیم که در بیت ۵ به جای «به تو» (که البته گفتیم ضبط قدیمتر است) «به دوست» مطابق قزوینی درست باشد، همین خود باعث نفی یا دست‌کم تضعیف قرینهٔ مورد نظر آن روانشاد می‌شود، چون در این صورت شاعر سوختن و صبوری کردن را به شخص خود توصیه کرده است، و نه به مخاطبی چون شاه شجاع. به گمانم اگر قراینی برای حدس چیزی تا بدین حد ضعیف باشد هرگونه گمانه‌زنی می‌تواند مصداق «رجماً بالغیب» پیدا کند، و لذا بهتر است موضوع را حتی با قید احتمال مطرح نکرد.

۱ منم که دیده به دیدار دوست کردم باز
چه شکر گویمت، ای کارساز بنده‌نواز؟

۲ نیازمند بلا، گو: رخ از غبار مشوی
که کیمیای مراد است خاک کوی نیاز

۳ به یک دو قطره که ایثار کردی، ای دیده
بسا که بر رخ دولت کنی کرشمهٔ ناز

۴ طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق
به قول مفتی عشقش درست نیست نماز

۵ غرض کرشمهٔ حسن است، ورنه حاجت نیست
جمال دولت محمود را به زلف ایاز

۶ ز مشکلات طریقت عِنان متاب، ای دل
که مرد راه نیندیشد از نشیب و فراز

۷ درین مقام مجازی، بجز پیاله مگیر
درین سراچهٔ بازیچه، غیر عشق مباز

۸ من از نسیم سخن چین چه طرْف بربندم
چو سروِ راست درین باغ نیست محرم راز؟

۹ اگرچه حسن تو از عشقِ غیرْ مستغنیست
من آن نیَم که ازین عشقبازی آیم باز

۱۰ چه گویمت که ز سوز درون چه می‌بینم؟
ز اشک پرس حکایت، که من نیَم غمّاز

۱۱ غزلسرایی ناهید صرفه‌ای نبرد
دران مَقام که حافظ برآورد آواز

۱. سعدی:

من چشم ازو چگونه توانم نگاه داشت کاوّل نظر به دیدن او دیده‌ور شدم؟
(غ ۳۷۴)

از چشم عنایتم میناز   کاوّل به تو چشم برگشودم
(غ ۳۷۸)

دیدار: اینجا = چهره، صورت (دهخدا)؛ در کهن‌ترین متون، فراوان به این معنی آمده است؛ ابوشکور بلخی:

از دور بـه دیـدار تـو انـدرنگرستم   مجروح شد آن چهرهٔ پرحسن و ملاحت

رودکی، دربارهٔ جهان:

دانش او نه خوب و چهرش خوب   زشت‌کردار و خوب‌دیدار است
(آثار منظوم ۴۵۱)

در شاهنامه بسیار به این معنی آمده؛ فریدون برای سه پسرش جویای سه دخترِ هم‌بالا و هم‌چهره است:

به بالا و دیدار، هرسه یکی   که این را ندانند از آن اندکی
(۸۲،۱)

خود خواجه باز هم دارد: دانی که چیست دولت؟ دیدار یار دیدن... (۳۸۴/۱)

۳. اشکی را که از سر سوز و نیاز باشد چنان اثری است که هرگونه مراد را برمی‌آورد و دولت (معنوی) به همراه دارد. پیشتر دربارهٔ فضیلت گریستن به ندبه، انابه و نیاز درون در نظر قدما در دورهٔ اسلامی سخن رفته است. (نک. ح ۱۷۲/۴.)

۴. طهارت به خون یا خون دل یا جگر: حسین بن منصور حلّاج با زندگی، سخنان و سرانجام مرگ سرخ خویش اندیشهٔ وضو به خون گرفتن را در میان پیروان تصوف و عرفان عاشقانه جا انداخت و روایی بخشید. او در سومین و واپسین حجّ خود گفت:

و لِلنّاسِ حجٌّ و لی حجٌّ اِلیٰ سَکَنی   تَهْدِی اَلاَضاحی و اَهدیٰ مُهْجَتی و دَمی

(مردمان حج کنند، و مرا نیز به آن آرام دلْ حجّی باشد. / آنان گوسپندان را قربانی کنند و من خون دل خود را اهدا کنم.) (ماسینیون، قوس زندگی منصور حلاج ۲۹ـ۳۰) و اما سخن مشهور او (که به نظر می‌رسد بیت حافظ ترجمه‌ای تقریبی از آن با ذکر «مفتی عشق» چونان لقبی برای اوست) این است: «رُکعتانِ فی اَلعشقِ لایَصِحُّ وُضوءُهُما اِلّا بِاَلدَّمّ؛ در عشق، دو رکعت است که وضوءِ آن درست نیاید الّا به خون.» (تذکرةالاولیاء ۱۴۴،۲) وضو یا طهارت کردن به خون، خود دربردارندهٔ پارادوکس است، چه یک ضلع آن خون نجس است، و ضلع دیگر خون عاشق است که خود پاکترین چیز به شمار می‌رود. پس از ماجرای غریب قتل حلاج، این تعبیر و نظایر آن در میان اهل عرفان پراگنده شد و از آنجا هم به شعر عارفانهٔ پارسی راه یافت، گاه با لفظ «خون» و

گاه با جایگزینهایی چون «خون دل» یا «خون جگر». این تعبیر هم مثل بسیاری دیگر از تعابیر پارادوکسی است همچون شستن یا نمازی کردن چیزی با باده، مثل جامه، خرقه، دستار، سجاده و غیره، و یا تطهیر جسد مرده با شراب (... گرم به باده بشویید، حق به دست شماست ۲۶/۷) به نمونه‌هایی از طهارت به خون یا خون دل یا جگر بنگریم؛ امیرخسرو:

ز خون دل وضو سازم، چو آرم سوی او سجده
بود عشّاق را، آری، بسی زین‌گونه مذهبها
(دیوان ۳۳)

امیرحسن، با تأثیرگیری از خسرو:

وضو از خون کند عاشق، چو من سجده برم او را
به خون صِرف کز دیده فشانم، زان بشوییدم
(دیوان ۲۶۲)

خواجو، که این مضمون را بارها بازگو کرده است، مثل:

کنند گوشه‌نشینان کنج خلوت چشمم هزارمیخی مژگان به خون دیده نمازی
(دیوان ۳۳۰)

عماد فقیه:

نکنی در حرم کعبهٔ مقصود، طواف تا به خوناب دل ریش طهارت نکنی
(دیوان ۲۸۶)

سلمان:

تا دلم آورد در محراب ابرویت نماز
جامهٔ جان را به خون هردم نمازی می‌کند
(دیوان ۹۷)

مفتی عشق: که در سطور پیش بدان اشاره شد، چون لقبی برای حلّاج به کار می‌رود، از این روی که سخنان او را، به‌ویژه به‌گاه مرگ، همچون فتاوی شریعت عشق نگاشته‌اند. به نظر می‌رسد حافظ آن را از پیشینیان خود، و شاید از خواجو، اخذ کرده باشد:

کسی که مست بمیرد، به قول مفتی عشق برو درست نباشد نماز هشیاران
(دیوان ۷۴۶)

ش: شناسهٔ اضافی متعلق به «نماز»، که مقدّم واقع شده است (= نمازش).

۵. کرشمهٔ حسن ـ کرشمهٔ معشوقی: پیشتر دربارهٔ حسن و ملاحت سخن گفتیم. (نک. ح ۸۷/۱.) هریک از این‌دو دارای یک تابع است، که به ترتیب عبارتند از: کرشمهٔ حسن و کرشمهٔ معشوقی. به نظر می‌رسد حافظ در اینجا به همین مقوله ناظر بوده باشد. احمد غزّالی: «کرشمهٔ حسن دیگر است و کرشمهٔ معشوقی دیگر. کرشمهٔ حسن را روی در غیری نیست و از بیرون پیوندی نیست، اما کرشمهٔ معشوقی و غنج و دَلال و ناز: آن معنی از عاشق مددی دارد، بی او راست نیاید، لاجرم اینجا بود که معشوق را عاشق درباید؛ نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر [...] جوانمردا، کرشمهٔ معشوقی در حسن و کرشمهٔ حسن همچون مِلح در دیگ بباید تا کمال ملاحت به کمال حسن بپیوندد.» (سوانح 27) «دیدهٔ حسن از جمال خود بردوخته است، که کمالِ حسن خود را در نتواند یافت الّا در آینهٔ عشق عاشق. لاجرم از این روی، جمال را عاشقی درباید تا معشوق از حسن خود در آینهٔ عشق و طلب عاشقْ قوت تواند خورد، و این سرّی عظیم است و مفتاح بسیار اسرار است.» (همان 29) درست به دلیل دوسویه بودن رابطهٔ عشق در مرتبهٔ ملاحت و کرشمهٔ معشوقی است که نجم‌الدین رازی نیز از ناگزیر بودن عاشق و معشوق برای یکدیگر سخن می‌گوید: «بار ناز معشوقیِ معشوق، عاشق تواند کشید.» (مرصاد ۴۹) نصرالله پورجوادی، در تشریح این معنی: تجلی بر دو نوع است: کرشمهٔ حسن و کرشمهٔ معشوقی. کرشمهٔ حسن آن است که معشوق در ذات خود مستغنی است، از عاشق نیز. این حالتی است که مثلاً حافظ می‌گوید (مطابق طبع قزوینی):

که بندد طرف وصل از حسن شاهی — که با خود عشق بازد جاودانه؟

و یا:

یارب، آیینهٔ حسن تو چه جوهر دارد — که درو آه مرا قوّت تأثیر نبود؟

اما کرشمهٔ معشوقی (که مستلزم ملاحت است، که چیزی اضافه بر حسن است) این است که چون در این مرحله رابطهٔ عاشقانه دوطرفی است (مثل هر چیز دوسویه چون رب ـ مربوب، رازق ـ مرزوق و...) به قول مرصادالعباد «عاشق نیز ناگزرانِ معشوق است»، و این چیزی است که ملّا محسن فیض در کلمات مکنونه (تهران، [بی تا]، ص ۳۲) به «استلزام»، محیی‌الدین به «طلب»، عراقی به «تعلق‌گونه» و امثال اینها تعبیر می‌کنند، یعنی معشوق نیز بی‌عاشق راست نیاید. البته معشوق مستغنی است، ولی احتیاج او به عاشق صرفاً برای «ظهور» است، در حالی که احتیاج عاشق به معشوق برای «وجود» است. در این مرحله حتی معشوق غیرت دارد، چه او نیز چون عاشق،

هیچ شریکی را برای خود در عشق نمی تواند بپذیرد. (برای اطلاع بیشتر، نک. «حسن و ملاحت: بحثی در زیبایی‌شناسی حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۵، ص ۲ـ۹؛ نیز نک. از همین نویسنده: «کرشمهٔ حسن و کرشمهٔ معشوقی، در مقایسهٔ نظر احمد غزالی و حافظ دربارهٔ حسن و ملاحت»، همان نشریه، همان شماره.) همچنین «کرشمهٔ حسن» و «کرشمهٔ معشوقی» همان است که سنایی در «عشق‌نامه» (منسوب به او) «غنج حسن» و «غنج معشوقی» می‌نامد:

نیست جز بر دوگونه غنج و دلال　　　غنج معشوقی است و غنج جمال
غنج حسن و جمال را ز برون　　　هیچ پیوند نیست جز ز درون
غنج معشوق از درون با ناز　　　به نیازش بود همیشه نیاز
(«نیاز» اول ظ. به معنی عاشق ـ م)
قوت او از نیاز مشتاق است　　　زین سبب حاجتش به عشّاق است
(مثنویها۲۴)

۷. مقام مجازی: از کنایات مشعر بر این جهان است، از آن روی که جایگاه یا گذرگاهی است فاقد حقیقت و هویت. نظیر آن: سرای مجاز؛ سنایی:

از تن دوست در سرای مجاز　　　جان برون آید و نیاید راز
(دهخدا۱)

۸. نسیم را از این روی که سخن و راز کسی را به دیگران می‌رساند «سخن‌چین» خوانده‌اند، همچنان‌که این صفت را به باد صبا نیز نسبت داده‌اند. می‌گوید: وقتی سرو سهی، که او را مظهر راستی می‌انگارند، نیز رازدار نیست چگونه می‌توان آن را از نسیمی که ذات او سخن‌چینی است چشم داشت؟

۱۱. ناهید: =بیدخت، زهره؛ An-āhitā جزءِ نخست پیشوند نفی و جزءِ دوم یعنی آلایش، و بر روی هم =بدون آلایش، پاک. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «اَن an») در اوستا Anāhita صفت فرشته‌ای مؤنث که نگهبان آب و مخفف آن «ناهید» است. بعدها اناهید و ناهید را به ستارهٔ زهره ـ یعنی همان ستارهٔ زیبایی که رومیان عنوان الههٔ وجاهت (ونوس Venus) بدان داده‌اند ـ اطلاق کرده‌اند. (معین، حاشیهٔ «اناهید» در برهان) منجمان احکامی، این ستاره را کوکب زنان، امردان، مخنّثان، اهل زینت و تجمل و لهو و شادی و طرب و عشق و ظرافت و سخریه و سوگند دروغ نام داده‌اند. شرح بیست باب، منسوبات کواکب؛ و از بروج، ثور و میزان، و از اقالیم، اقلیم پنجم، و از روزهای هفته، جمعه را متعلق به زهره می‌دانند. (مصفی، فرهنگ

اصطلاحات نجومی) (نیز نک. «زهره» در: ح ۴/۸.)

مقام: ایهام: الف. جا، جایگاه، موضع؛ ب. دستگاه موسیقی (در تداول امروز) یعنی دستگاههای شور، همایون، نوا، ماهور، سه گاه، چهارگاه و راست پنجگاه. مهدی ستایشگر: مقام، مصدر میمی و اسم مکان (= محل ایستایی یا ایستادنگاه) است. در لغت، اصل، رکن، و بر این قیاس در موسیقی، آهنگ اصلی و دستگاه اصلی تعبیر شده است. این واژهٔ عربی، که به معنی لحن و آهنگ موسیقی (tone) به کار می رفته، برگرفته از واژهٔ «گاه» فارسی است، و بر این اساس، «مقامْ خواندن» را می توان مأخوذ از «گاه خواندن» قدیم دانست. موسیقیدانان قدیم از دوازده مقام یا پردهٔ اصلی یاد کرده‌اند: عشّاق، نوا، بوسُلَیک، راست، عراق، زیرافگند، بزرگ، زنگوله، راهُوِی، حسینی، حجازی (= حجاز) و اصفهان. (برای اطلاع بیشتر، نک. واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «مقام» و «مقامات».) (نیز نک. «پرده» در: ح ۲۶/۴.)

❊ ❊ ❊

غزل را به تمامی (جز بیت تخلص، که خودستایی شاعرانه است) می توان عارفانه خواند. برخی ابیات حاوی مصطلحات تصوف‌اند، چون کرشمهٔ حسن، طریقت، مقام مجازی و استغنای حسن. سایر ابیات نیز دارای محتوای عشق در حال و هوای عرفانی‌اند.

۲۵۵

۱ ای سروِ نازِ حسن، که خوش می‌روی به ناز
عشّاق را به ناز تو هر لحظه صد نیاز

۲ فرخنده باد طلعت نازت، که در ازل
بُبْریده‌اند بر قد سروت قبای ناز

۳ آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست
چون عود گو: بر آتش سوزان بسوز و ساز

۴ پروانه را ز شمع بود سوز دل، ولی
بی‌شمع عارض تو دلم را بود گداز

۵ از طعنهٔ رقیب نگردد عِیار من
چون زر اگر برند مرا در دهان گاز

۶ دل کز طواف کعبهٔ کویت وقوف یافت
از شوق آن حریم ندارد سر حجاز

۷ هردم به خون دیده چه حاصل وضو چو نیست
بی طاق ابروی تو نماز مرا جواز؟

۸ صوفی، که بی‌تو توبه ز می کرده بود، دوش
بشکست عهد چون درِ میخانه دید باز

۹ چون باده باز بر سر خم رفت کف‌زنان
حافظ که دوش از لب ساغر شنید راز

۱. سرو ناز: ناز به معانیی چون رعنایی، غرور و نظایر آن، صفت سرو است، و نه نوعی از آن؛ سلمان:

از سرِ ناز است مایل بر لب جو قدّ سرو
سروقدّا، بر لب جو میل سرو ناز کن
(دیوان ۲۴۸)

خود حافظ صفت «نازپرور» را برای سرو آورده، که بیانگر همین مطلب است:

به خاک پای تو، ای سرو نازپرور من — که روز واقعه پا وامگیرم از سر خاک

بهرام گرامی دربارهٔ همین صفت سرو مطلبی دارد که شبیه به نظر این نگارنده است: ناز به معانی کبر و غرور، تنعّم و نعمت، ملایمت و ملاطفت، و به نشانهٔ استغنا ـ در مقابل نیاز ـ صفتی است برازندهٔ قامت سرو. سرو ناز به معشوق خوش‌قامت و خوش‌رفتار اشاره دارد. محتشم کاشانی از نازکی و نازیدن سرو سخن گفته است:

سرو چون نازد به خوبی در بهارستان ناز

از سهی سرو نگارستان من یاد آورید

(گل و گیاه ۱۶۶) سرو ناز، نام یکی از الحان کهن نیز بوده، و ممکن است حافظ ایهامی به آن (به قرینهٔ «عشاق»، نام پردهٔ معروف) داشته باشد. مهدی ستایشگر: سرو ناز از الحان عهد ساسانی، که به ادوار دیگر راه نیافت. (واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین)

۲. عماد فقیه:

در ازل، اوستاد صنع برید   بر قد او قبای چالاکی

(دیوان ۲۷۶)

۳. عود به معنی چوب سوزاندنی خوشبو مظهر سوختن و دم نزدن است (مثل شمع، پروانه و غیره) چنان‌که سلمان هم می‌گوید:

اگرم بر سر آتش بنشانی چون عود   نیست ممکن که برآید ز منِ سوخته دود

(دیوان ۹۹)

همچنین شعرا «عود» را با ایهام میان معنی مذکور و ساز معروف (بربط) بسیار آورده‌اند، مثلاً خواجو بارها چنین ایهامی به کار برده است، مثل:

ای رود چنگ‌زن، که چو عودم بسوختی   چون سوختی دلم، نفسی با دلم بساز

(دیوان ۷۰۸)

با ما بساز یک نفس آخر، که همچو عود   ما را بسوخت مطربهٔ پرده‌ساز باز

(همان‌جا)

اگرچو عود توام در نفس بخواهی سوخت   مرا ز ساز چه می‌افکنی به‌سوز و به‌ساز؟

(همان ۷۰۹)

(شایان توجه این‌که این سه بیت از سه غزل پیاپی است.) و اما حافظ «عنبر» را هم بر بیت افزوده، که آن را هم مثل عود می‌سوزانده‌اند، خواه برای پراگندن بوی آن، و خواه امتحان آن برای اطمینان از خلوص. خواجه نصیر: «امتحان عنبر. آبگینه بر آتش نهند و عنبر بر وی اندازند، اگر بوی عنبر خالص دهد نیکو باشد، و اگر بوی دیگر با وی آمیخته بود مغشوش باشد.» (تنسوخ‌نامه ۲۵۲ـ۲۵۳) «نشان عنبر خالص آن است که

تمام گداخته شود.» (همان ۲۵۳) بیتی از نظامی نیز گویای ارتباط عنبر با آتش است:

مگس‌وارم مران زان تنگ شکّر　　　مسوزانم به آتش همچو عنبر

(نقل از دهخدا، ذیل «عنبر»؛ بیت را در خسرو و شیرین طبع وحید دستگردی نیافتم.)

آیا حافظ از ذکر سوختن عنبر قصد ایجاد ایهام به عنبر خام ندارد؟ عنبر خام در این بیت او آمده است:

زلفِ چون عنبر خامش که ببوید؟ هیهات

ای دلِ خام‌طمع، این سخن از یاد ببر

(دربارهٔ «عود» به معنی چوب خوشبو، نک. ح ۸۴/۳؛ به معنی بربط: ح ۱۶۴/۸؛ و دربارهٔ عنبر: ح ۹/۴.)

۵. رقیب: در جای خود ذکر شده که در قدیم معمولاً به معنی مراقب نوامیس بوده و آنگاه نمادی شده است برای هرگونه بدی، دشمنی، آزار و بازدارندگی از راه راست، خواه به مفهوم کلّی و عام و خواه در اشاره به فردی که برای شاعر مشخص و متعیّن است ولی نمی‌خواهد نامی از او ببرد. این نیز که در اینجا کدام یک از این‌دو مراد بوده است بر ما معلوم نیست، و اساساً خاصیت نماد همین وسعت حوزهٔ معنایی آن است.

گاز: نوعی قیچی یا مقراض برای بریدن یا تراشیدن طلا و نقره (دهخدا) سنایی:

زرّ کانی کی روایی بیند از روی کمال

تا تَف و تابی نبیند زاتش و خایسک و گاز؟

(دیوان ۳۰۲)

انواعی دیگر از آن برای زدن سر فتیلهٔ شمع، کندن میخ از نعل چهارپایان (=گازانبر امروز) پیراستن ناخن و غیره به کار می‌رفته است.

در بیت متن، «در دهان گاز بردن» کنایه از آزار کردن است، ضمن این‌که ممکن است «گاز» به قرینهٔ «دهان» ایهامی هم به گاز گرفتن داشته باشد. به هر حال می‌گوید: هر قدر دشمن بر من طعن و تسخر زند و عیبجویی کند سرشت و ماهیت یا منزلت من تغییر نخواهد یافت.

۶. وقوف: ایهام: الف. آگاهی و دریافت (معنی اصلی) ب. توقّف، ایستادن، بازایستادن (ایهام تضاد با «طواف» به معنی دَور گشتن) ج. توقف در هر موقف در حج (لسان‌العرب) توقف در عرفات (اقرب‌الموارد)

حجاز: «الحجاز: حاجز [= حایل، جدا سازنده ـ م] است میان یمن و شام، و یکماهه

راه، مسافت آن است. اصل آن مکّهٔ معظّمه است ـ حَرَسَهَا ٱللهُ تعالیٰ ـ وطن نمی تواند کرد آن را مشرکی و نه ذِمّیی. مقام عرب است ـ اَعَزَّهُمُ ٱلله تعالی. به آنجا اَسواقی [= بازارهایی ـ م] است، به آنجا جمع شده‌اند قبایل عرب و تفاخر می‌کردند و بر همدیگر یاد می‌کردند مناقب و مفاخر آبای خود را و بزرگیهای ایام گذشته، و شعرهای فخریّه را می‌خواندند.» (زکریای قزوینی، ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۱۰۴، که در ادامه بحثی دارد دربارهٔ ویژگیهای جغرافیایی حجاز، همراه با نمونه‌هایی از شعر شاعران آنجا.)

بیت در مایه‌های این بیت معروف اوست:

جلوه بر من مفروش، ای ملک‌الحاج، که تو
خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم

۷. خود خواجه:

نماز در خَم آن ابروان محرابی — کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

دَم: واژهٔ پارسی است، ولی به «دمٍ» عربی (= خون) ایهام دارد.

می‌گوید: من، از فرط گریستن، وضو به خوناب چشم می‌گیرم، لیکن تا محراب ابروی تو (حضور خود تو) نباشد نماز من ممکن، یا به عنوان نماز راستینْ مورد قبول، نخواهد بود. (دربارهٔ محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱، و در مورد وضو ساختن به خون یا خون جگر یا دیده، نک. ح ۲۵۴/۴.)

۸. بیت دوپهلو می‌نماید: الف. (منفی) از طعنهای همیشگی او بر باده‌خواری صوفی، خواه آشکار و خواه پوشیده، است. (نک. ح ۷/۱.) ب. (مثبت) در این معنی، ظاهراً وجود معشوق را تعبیر به میخانهٔ مستی‌بخش برای صوفی کرده است.

۹. راز از لب ساغر شنیدن: ساغر یا جام و نظایر اینها گاه افشاگر راز (رازِ پنهان خم شراب) خوانده می‌شود؛ سلمان:

من خاک پای آن کسم کو خون ساغر می‌خورد
تا راز دلْ ساغر چرا هردم به لب می‌آورد
(دیوان ۸۳)

این افشاگری، درست مثل غمزه کردن صراحی است که سبب ریختن خون خم و در نتیجه، کیفر دیدن و تاوان دادن صراحی به خاطر آن می‌شود، مثل این بیت (مطابق قزوینی، که آن را نسبت به خانلری درست دانسته‌ام):

یارب، چه غمزه کرد صراحی، که خون خم — با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست؟

(نک. ح ۳۲/۵.) «از لب ساغر» شنیدن راز نیز ایهامی دارد به آوردن ساغر بـر لب به هنگام نوشیدن (چنان‌که در بیت سلمان با وضوح بیشتر دیدیم.)

صنایعی در بیت متن هست کـه کـمابیش در بـیان مـحتوی تأثـیر دارد، هـمچون تناسبهایی با اندامهای بدن: سر، کف، دوش، لب. نیز ایهامهایی چون «کف‌زنان» (در حال کف زدن + کف کردن شراب در خم) و «باز» (= فاصلهٔ دو دست در حال گشادن = باع عربی) در ارتباط با اندامهای یاد شده.

۲۵۶

۱ حال خونین‌دلان که گوید باز؟
وز فلک خون خم که جوید باز؟

۲ شرمش از چشم می‌پرستان باد
نرگس مست، اگر بروید باز

۳ هرکه چون لاله کاسه‌گردان بود
زین جفا رخ به خون بشوید باز

۴ بس که در پرده چنگ گفت سخن
ببرش موی، تا نموید باز

۵ جز فلاطونِ خُم‌نشین شراب
سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

۶ نگشاید دلم چو غنچه اگر
ساغر لاله‌گون نبوید باز

۷ گِرد بیت‌الحرام خُم، حافظ
گر نمیرد، به سر بپوید باز

۱. نظری به «خُم فلک» نیز دارد. خُم فلک یا نیلی خُم فلک در متون بسیار آمده است؛ خود حافظ:

با فریب رنگ این نیلی خُم زنگارفام
کار بر وفق مراد صبغة‌الّله می‌کنی

خون خم: احتمالاً شکسته شدن خم و ریختن شراب اراده شده، اگرچه در حالت عادی و بدون شکستن خم نیز شراب را خون خم می‌خوانند. (نک. ح ۳۲/۵.)

جُستن خون: (یا: بازجُستن خون، اگر «باز» را نه قید بلکه جزءِ اول از فعل پیشوندی بینگاریم) = انتقام خون را گرفتن یا در پی آن برآمدن؛ همچون جُستن خون یا بازجُستن خون، بازخواستن خون، مطالبت کردن خون، که به معنی جستنِ یا بازجستن کینه است. (در دهخدا برای «جُستن خون» تنها همین بیت حافظ به شاهد آمده است.)

۲. چشم می‌پرست یا میگون: (خواه چشم یار و خواه دیدهٔ میخواران) منتهای خمارگونگی است. در اینجا چنین چشمی به طریق مضمر به نرگس تشبیه و همزمان با ذکر «شرمش باد» برای نرگس بر آن تفضیل نهاده شده. اما احتمالاً اصل و عمق مقصود شاعر این است که به طنز و تعریض این «شرم باد» را به کسانی متوجه کند که یا مسبب بی‌باده ماندن میخواران‌اند و یا این حال را می‌نگرند و دم برنمی‌آورند.

۳. کاسه گردان: دو معنی برای آن ذکر شده است: الف. گدا و دریوزه گر؛ ب. جام‌باز، آن‌که بشقاب و کاسه و مانند اینها را به بازی بر سر چوب بگرداند. (دهخدا) جوینی:

خوردی چو پیاله خون بی‌جرمان　　　آمد گهِ آن که کاسه گردانی

(همان، در ذیل «کاسه گرداندن») در بیت متن، بی‌گمان معنی اصلی گدا و دریوزه گر است، خواه معنای جام‌باز را نیز به طریق ایهام اراده کنیم، و خواه نه. خاقانی نیز در بیتهای زیر همان معنی را خواسته است:

دهر است کمینه کاسه گردانی　　　وز کیسهٔ او خطاست دریوزه

(دیوان ۷۹۹)

چیست جز خاکْ در این خانهٔ چرخ؟　　　طمْع از این کاسهٔ گردان چکنم؟

(همان ۲۵۳)

هروی هردو معنی را ذکر کرده، بی آن‌که معنی ارجح را قید کند. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۱۰۸۱) اهور در خرده گیری بر هروی آن را دَور گرداندن کاسهٔ شراب می‌داند، چنان‌که گویی معنایی چون گدا وجود ندارد یا ایشان قایل به آن نیستند. («تصویری گنه مخدوش از حافظ»، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۱۹.) معنای دوم هروی جام‌باز) به عنوان معنی اصلی، مناسب بیت نیست. آقای اهور هم ظاهراً در صدد جعل معنایی دیگر برای آن‌اند. هاشم جاوید با این استدلال که اگر «کاسه گردان» به معنی دریوزه گر باشد مشمول جفا و کیفری در حدّ رخ به خون شستن نیست معتقد است که نوعی لاله به نام «لالهٔ دورو» هست که آن را به دلیل سیاهی و سرخی یا سیری و تیزیِ رنگ پشت و روی آن «دورو» می‌خوانند، و همین مراد است. نیز «کاسه‌بازی» را از غیاث‌اللغات نقل کرده و همین معنی را برای «کاسه گردان» در بیت حافظ قایل شده‌اند. (حافظ جاوید ۵۴۱-۵۴۴، به تلخیص) به گمان بنده ایشان با شعر (که از مقولهٔ استدلال تمثیلی یعنی ضعیف‌ترین درجهٔ استدلال است) با برهان برخورد کرده‌اند. مبنای شعر غالباً بر معانی انشایی و منطق درونْشعری است. مراد از رخ به خون شستن هم چیزی چون مبالغه در سرخی چهره بر اثر شرمزدگی است، اگرچه می‌توان معنای

مرگ از فرط شرم را نیز برای آن قایل شد. مستندات ایشان یعنی نقل از دو سه فرهنگ و شواهد برای لالهٔ رعنا از متون نیز دارای چندان قوّتی برای جا انداختن معنای یاد شده نیست.

رخ به خون شستن لاله: جمال‌الدین عبدالرزاق، در مورد سرخی چهره از فرط حسد:

گل چو من مدح ملک گفت و دهن پرزر کرد
لاله، بنگر، به حسد روی به خون می‌شوید
(دیوان ۴۵۸)

۴. پرده: ایهام: پوشیده و در خفا؛ ب. مقام در موسیقی قدیم (امروز: دستگاه) و نیز سایر معانی آن در زمینهٔ موسیقی (نک. «پرده» در: ح ۲۶/۴.)

موی: (در چنگ و دیگر آلات زهی یا سیمی) = سیم، تار، وتر و غیره؛ واژه‌هایی چون مو، گیسو و زلف در مورد چنگ، رباب و غیره به همین معنی است؛ خاقانی:

نعرهٔ «نوش» وشاقان و سَماع خوشِ چنگ
جان فزایند گهِ صبح و جهان برگیرند
آن خمیده‌قدِ لاغرتنِ موریخته را
بزنند و بنوازند و به بر درگیرند
(دهخدا، ذیل «چنگ»)

(موریخته: اینجا یعنی کم‌مو، زیرا معنی طاس بیربط است.) هم او:

حلقهٔ ابریشم است و موی خوش چنگ　　چون مه نو کز خط ظلام برآمد
(دیوان ۱۴۴)

موییدن: = گریستن، از مصادر بسیط است که در نخستین روزگاران زبان دری فراوان بودند، لیکن به مرور و با گرایش هرچه بیشتر این زبان به ترکیب، از شمار واژه‌های بسیط، از جمله فعلهای بسیط، کاسته شد و ترکیب جای آنها را گرفت. «موییدن» نیز به فعل مرکّب «مویه کردن» بدل گردید. (نیز نک. «پناهم» در: ح ۶/۲.)

۵. فلاطون خم‌نشین: خلطی است که ظاهراً در فرهنگ عامّه میان افلاطون و دیوجانس (یا دیوژن یا دیوگنس) حکیم کلبی، صورت گرفته است. گفته‌اند دیوجانس در یک تشت می‌نشست، اگرچه خُم را درست‌تر دانسته‌اند. (فروغی، سیر حکمت در اروپا ۱، ۷۳؛ راسل، تاریخ فلسفهٔ غرب ۱، ۳۳۸) این ترکیبِ به ظاهر ساده، از کوتاهترین و در عین حال ژرفترین تعبیراتی است که زادهٔ حکمت ذوقی است و یک

جهان فکر و فلسفه را با معرفت و عرفان پیوند می‌زند. البته پیش از حافظ صورتهایی از آن در اشعار وجود داشت، اما احتمالاً اوست که از آن چنین ترکیبی کوتاه و گویا ساخته است. مولانا شراب را «خلوت‌نشین» درون خُم می‌خواند:

بـــادهٔ خـــلوت‌نشین، در دل خـــم مست شـــد
خلوت و توبه شکست، مست برون جست دوش
(کلیات ۱۱۴،۳)

حدس مرا در این‌که حافظ برای نخستین بار از تعابیر موجود در اشعارْ یک ترکیب ساخته باشد، ترکیب «بیت‌الحرام خُم» در همین شعر تقویت می‌کند، زیرا در مورد این یک نیز نظیر همین کار را صورت داده است. (نک. ح ب ۷.)

۶. دل، و به‌ویژه دل تنگ، را فراوان به غنچه مانند کرده‌اند. (نک. ح ۵۷/۳.)

۷. بیت‌الحرام: سید صادق گوهرین: دل انسان کامل است که بر غیر حق حرام شده است. (اصطلاحات، ص ۹۴) دل عارف موقن را گویند کـه رسـوم مـاسِوَی آللـه را در حریم او راه نـباشد و مـنزلگاه و مـحلّ شـوق بـاشد در طـریق سـیر الی‌اللـه. (شرح صطلاحات تـصوف ۳۵۲،۲) چنین معنایی بر این پایه است که در شعر عـارفانه، خـم، صراحی، ساغر و غیره را چون نمادی برای دل مست و عاشق آورده‌اند.

بیت‌الحرام خم: اجزای این ترکیب نیز پیش از حافظ در اشعار وجود داشته، اما به شکل این ترکیب، احـتمالاً بـه دست خـواجـه سـاخته شـده است. خـواجـو بـارها «بیت‌الحرام» را همراه با نمادهای مشعر بر شراب، همچون میکده، دیر مغان و غـیره آورده است، همچون:

به کنج میکده آن به که معتکف باشد
کسی که ساکن بیت‌الحرام خواهد بود
(دیوان ۲۴۹)

زمزم رندان سبوکش مَـی است
بــتکده و مـیکده بـیت‌الحـرام
(همان ۴۶۲)

عزّت دیر مغان از ساکن مسجد مجوی
کافر مکّی چه داند حرمت بیت‌الحرام؟
(همان ۴۶۵)

هروی، در شرح بیت: اگر عمری باقی باشد باز حافظ با اشتیاق تـمام گِـرد خـانهٔ محترم خم طواف خواهد کرد، آن هم با سر، نه با پا. (پیشین ۱۰۸۴) اهور، در نقدی بر هروی: خم به سبب مظروفش، که شراب باشد، بیت‌الحرام شده است، نه این‌که حافظ از زیارت خانهٔ کعبه سخن گفته باشد. آنگاه به صـراحت نـوشته‌انـد: «مـی‌دانـیم وی

به زیارت آن خانه مشرّف نشده بود.» (مقالهٔ پیشین، همان‌جا) از کجا این قدر با اطمینان «می‌دانیم»؟ وانگهی، اصلاً هروی کجا حرفی از حج کردن یا نکردن حافظ زده که آقای اهور اینچنین بر هروی تاخته‌اند؟ این هم نمونه‌ای است از حرفها و نقلهایی که در مملکت حافظ نام نقد بر آنها گذارده می‌شود، ضمن این‌که حضرات می‌کوشند تا به هر ضرب و زوری که شده از معانی انشایی و گزاره‌های تخیّلی و شاعرانه به استخراج واقع حال شاعر بپردازند. در هر حال از چنین بیتی نه می‌توان اشتیاق به زیارت خانهٔ خدا را برداشت کرد، و نه خلاف آن را. ظاهراً در شناخت سرشت شعر هم مشکل داریم.

* * *

زریاب خویی دربارهٔ بیت ۳: هرکه پیش از دستور مبارزالدین به بستن میکده‌ها جام به دست داشت، از این جفا که بر میخواران کرده‌اند باید رخ به خون بشوید. (آئینهٔ جام ۳۰۷) به گمان این نگارنده، این‌که شعر اساساً مربوط به عصر مبارز بوده باشد فقط در مظانّ احتمال است (همچنان‌که ملاحظه کردید این بنده در این باب تنها با قید حدس و احتمال سخن داشته است.) شاید بتوان مطلع غزل را حمل بر شکستن خم کرد، که به منزلهٔ ریختن خون آن یعنی شراب است؛ و یا سخن «در پرده» گفتن چنگ را بشود به اختناق عصر مبارز ربط داد، و سرانجام، دو بیت آخر را بتوان مشعر بر حسرت و اشتیاقِ بازیافتِ وضعیت پیش از آن گرفت؛ فقط ممکن است، نه بیش. بنا بر این چگونه می‌توان همچون زنده‌یاد زریاب قضایا را تا بدین حد واضح و مسلّم گرفت که با ذکر نام مبارزالدین به تشریح چنین و چنان بودن امور و احوال میخواران در عصر او پرداخت؟

۱ بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
غریو و وَلوَله در جان شیخ و شاب انداز
۲ مرا به کشتی باده درافکن، ای ساقی
که گفته‌اند: نکویی کن و در آب انداز
۳ ز کوی میکده برگشته‌ام ز راه خطا
مرا دگر ز کرم با ره صواب انداز
۴ بیار زان می گلرنگ مُشکبو جامی
شَرار رشک و حسد در دل گلاب انداز
۵ اگرچه مست خرابی، تو نیز لطفی کن
نظر برین دل سرگشتهٔ خراب انداز
۶ به نیمشب، اگرت آفتاب می‌باید
ز روی دختر گلچهر رَز نقاب انداز
۷ مَهِل که روز وفاتم به خاک بسپارند
مرا به میکده بر، در خُم شراب انداز
۸ ز جور چرخ چو، حافظ، به جان رسید دلت
به سوی دیو مِحَن ناوَک شِهاب انداز

۱. شاب: (در عربی به تشدید آخر است، ولی در پارسی معمولاً به تخفیف آن.) = مرد جوان، جمع: شَباب و شُبّان (لسان‌العرب، معین)

۲. کشتی باده: شکل کشتی از اَشکال متنوع صراحی است، و متون ادب پـر از آن؛ نظامی دربارهٔ بهرام گور:

روزی از روضهٔ بهشتی خویش — کرد بر مَی روانه کشتی خویش
(هفت پیکر ۷۱)

حافظ نیز خود چند بار دارد. آنچه شگفت‌انگیز است این‌که علّامه دهخدا کشتی باده را در اینجا غلط، و چیزی چون «قلزم باده» را صحیح می‌داند، اما محیط طباطبایی قول علامه را رد می‌کند و بر آن است که کشتی سبب نجات است و مآلاً کشتی نیز در

«آب» انداخته می‌شود. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۹.) (دربارهٔ شکلهای صراحی، نک. ح ۲۲/۱؛ دربارهٔ مَثَل «نکویی کن و در آب، یا دجله انداز» نک. دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۸۲۸.)

آب: بارها کنایه از شراب یا با ایهام به آن آمده، چنان‌که «کار آب» نیز کنایه از شرابخواری است.

بیت، گذشته از طلب بادهٔ بسیار، به تلویحْ باده و سرمستی را سبب رهایی از هرگونه خوف و خطر و تلاطمی در حیات آدمی در جهان می‌شناساند.

۳. خطا: ایهام به شهری در ترکستان (نک. ح ۸۲/۱.)

دگر: صفت با حذف موصوف = بار دیگر، دوباره، باز

۴. گلاب نه تنها از حیث بو به مشک رشک می‌ورزد بلکه چون بی‌رنگ است احساس حسد به بادهٔ گلرنگ دارد. بنیان بدیعی بیت در همین و نیز تضاد میان آتش و آب (شرار و گلاب) است. از نظر تصویری نیز دارای لطف است زیرا اخگر متشکل از اجزای پراگنده و جدا از هم در برابر پیوستگی اجزا و سیّالیّت می و گلاب قرار می‌گیرد.

۵. خرابی: قزوینی، سایه و نیساری: خرابم؛ ظاهراً در قدیمترین نسخ هم به همین صورت است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۹۰۰.) حال نمی‌دانم چرا خانلری (که معمولاً قدیمترین ضبط را ترجیح می‌دهند) در این مورد از آن عدول کرده‌اند؟ در اینجا چه لزومی دارد که طرف خطاب شاعر هم مست و خراب خوانده شود؟ همچنین بعید نیست که خواجه به آیهٔ: وَاِذا مَرّوا بِاللَّغوِ مَرّوا کِراماً (فرقان ۷۲) نیز ناظر بوده باشد؛ اگر چنین باشد باز مخاطب نباید همسان گوینده باشد. به هر حال ترجیحی عجیب می‌نماید.

۶. حسن دهلوی:

گر دَور آفتاب بشد، زافتاب مَی　　　در تیره شب به دَور قدح درفگن ضیا
(دیوان ۱۰)

گلچهر: احتمال می‌رود به «اورنگ و گلچهر» از عرایس و ازواج داستانیِ ایرانی ناظر بوده باشد. لقب گلچهر را «خورآیینِ» گفته‌اند، و ممکن است «آفتاب» بدلی از آن باشد. خود خواجه در جای دیگر از این زوج یاد کرده است. (نک. ح ۳۳۶/۳.) «گلچهر» صفتی است برای شراب همچون «گلرنگ» و نظایر آن.

۷. مَهِل: از مصدر «هلیدن» = گذاشتن (نک. ح ۱۲۴/۱۰.)

۸. ناوک شهاب به سوی دیو انداختن: وَ حَفِظْناها مِنْ کُلِّ شَیطانٍ رَجیم، اِلّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمعَ فَاَتْبَعَهُ شِهابٌ مُبینٌ (حجر ۱۷ـ۱۸) (و آن [بروج] را از هر شیطانِ رانده‌ای نگاه داشتیم، مگر آن کس که [بخواهد از آسمان چیزی] دزدانه بشنود، که شهابی روشن در پی او می‌افتد.) (نیز نک. ح ۶/۲.) نظامی:

بر دیو، شهاب حربه رانده　　　«لا حولَ وَ لا» ز دور خوانده

(لیلی و مجنون ۱۷۲)

ابن یمین: به احتمال بسیار، حافظ مضمون را از او گرفته است:

ز ابریق ار سوی ساغر روان گردد میِ روشن

ز بهر دفع دیو غم، تو پنداری شهاب است این

(دیوان ۲۷۹)

احتمال می‌رود که حافظ چرخ را به صورت مضمر به دیو محن مانند کرده باشد، از جهت گزندرسانی و محنت‌زایی آن.

۱ خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز
پیشتر زان که شود کاسهٔ سر خاک‌انداز
۲ عاقبت منزل ما وادی خاموشان است
حالیا غُلغُله در گنبد افلاک انداز
۳ به سرِ سبز تو، ای سرو، که چون خاک شوم
ناز از سر بنه و سایه بر این خاک انداز
۴ چشمِ آلوده‌نظر بر رخ جانان نه رواست
به رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز
۵ دل ما را، که ز مار سر زلف تو بخَست
از لب خود به شِفاخانهٔ تِریاک انداز
۶ مِلک این مزرعه، دانی که ثباتی نکند
آتشی از جگر جام در املاک انداز
۷ غسل در اشک زدم، کَاَهل طریقت گویند:
پاک شو اوّل و پس دیده بر آن پاک انداز
۸ یا رب، آن زاهد خودبین، که بجز عیب ندید
دود آهیش در آیینهٔ ادراک انداز
۹ چون گل از نَکهت او جامه قبا کن، حافظ
وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز

۱. انداختن: =ریختن (دربارهٔ این کاربرد، نک. ح ۱۴۶/۱.)

خاک‌انداز: صفت مفعولیِ مرخّم است =به خاک انداخته (اندازیده). بنا بر این، خوانش آن به صورت فعل بدین گونه که «پیشتر زان که شود کاسهٔ سر خاک، انداز» مرجوح است، ضمن این‌که قافیه را با بیت ۳ مکرّر می‌کند، در حالی که صفت «خاک‌انداز» مشمول تکرار قافیه نمی‌شود. البته شاید بتوان خوانش به شکل فعل را در نهایت به عنوان معنایی ثانوی و با توجیه آن به صورت ایهام ساختاری پذیرفت. و امّا استعمال صفت مفعولی در هیأت فاعلی در پارسی نمونه‌های بسیار دارد. (نک. «دلنشان» در: ح ۱۲۱/۶.)

این بیت، همراه با بیت بعدی، از سنخ مضامینی است که به «خیّامی» شهرت دارند، و دارای همان بنمایه‌هاست.

نیز به موسیقی دلپذیر واجها و هجاها گوش کنیم.

۲. خاموشان: «ان» نسبت است، و نه جمع، اگرچه ارادهٔ جمع نیز، البته به صورت معنایی ثانوی با توجیهی چون ایهام، مانعی نخواهد داشت.

این همان پژواک آوای عشق و شور آدمی است در گوشِ گران گنبد گردندهٔ گیتی. همان است که گفت:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری که درین گنبد دوّار بماند

یا فروغ فرّخزاد: تنها صداست که می‌ماند. (برگزیدهٔ اشعار ۱۹۰) و پیر یوش از هیبت آن سرود:

یک شب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان،
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب می‌بینم.
(مجموعهٔ کامل اشعار ۵۰۶)

در بیت حافظ از نظر تصویری، تقابلی هست میان وادی مسطح و یکنواخت و سکوت‌گرفته با غلغله و غریو بالارونده؛ آن پر از بوی مرگ و این سرشار از روح حیات. این فرارَوی از تنگناهای جهان خاک، جوهر و معنای زندگی دوروزهٔ آدمی است. همان است که بزرگیاد، احمد شاملو، به شکلی دیگر بازمی‌گوید:

گر بدین سان زیست باید پاک
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود چون کوه
یادگاری جاودانه بر ترازِ بی‌بقای خاک.
(شعر «بودن»، هوای تازه ۱۳۵)

از نظر تصویری هم شعر شاملو شباهتی با آنِ حافظ دارد، زیرا بنمایهٔ همسطحی (تراز) در برابر بنمایهٔ بالاروندگی (کوه) قرار گرفته است. به هر حال، اکثریتی محوشونده در آن سطح مستوی‌اند، و اقلیتی فرارونده و جاودانه‌سازندهٔ صدا و صیت آدمی. نیز فرمودهٔ فردوسی است:... که کردار مانَد ز ما یادگار (شاهنامه ۶، ۲۶۱)

۳. اصل محتوی بیت به آرزوی لقا یا دیدار در جهان پس از مرگ بازمی‌گردد.

۴. آلوده‌نظر: صفتی مرکب است که هم می‌تواند به چشم تعلق گیرد، و هم با حذف موصوف به آدمی با نظر ناپاک، اگرچه وجه اول مرجّح است، به دلیل «آینه».

آینه: هم استعاره از چشم پاک می‌آید، و هم از دل صاف. ارادهٔ هردو رواست، زیرا در عالم عرفانْ تفکیک و تفریقی میان چشم و دل نیست.

از بنمایه‌هایی است که در اشعار حافظ بسیار آمده است، همچون: او را به چشم پاک توان دید چون هلال... (۷۳/۵) نظر پاک تواند رخ جانان دیدن... (۱۳۳/۸؛ نک. ح همین بیت) روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز... (۴۷۶/۶) و... اگر بنا باشد بیتی را سرلوحهٔ این‌گونه ابیات قرار دهیم که راز جاودانگی عشق را همانا پاکی ناظر و منظور، هردو، می‌داند، بی‌گمان این بیت بلند و بی‌زوال سعدی است:

این عشق را زوال نباشد، به حکم آنک　　ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه‌دامنی

(غ ۶۰۲)

نه رواست: قزوینی، سایه، نیساری: دور است؛ ضبط خانلری مطابق قدیمترین نسخهٔ حاوی این شعر (مورخ ۸۱۳) است، و نیز خوشتر هم می‌نماید.

به رخ: قزوینی، سایه و نیساری (در حاشیه): بر رخ؛ اگرچه خانلری مطابق با همان نسخه است، و باز اگرچه هجای کوتاه (به) و بلند (بر) از نظر وزن و در این موضع، از جهت اختیارات شاعری می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند، لیکن به لحاظ آهنگ «بر» رجحان مسلّم دارد.

و اما اغلب طبعهای معتبر، این بیت و بیت ۷ (غسل در اشک...) هردو را دارند، اما در برخی تنها یکی از این‌دو اختیار شده، مثلاً عیوضی بیت حاضر را آورده ولی بیت ۷ را نه؛ انجوی به عکس، ۷ را دارد و بیت حاضر را خیر. نیساری نیز این بیت را اضافه دانسته و بیت ۷ را آورده است. استدلال این گروه از مصححان آن است که یکی از این‌دو بدل یا صورت اصلاح شدهٔ دیگری است، و این‌که، گذشته از شباهت مضمون، تکرار قافیه هم ملحوظ آنان بوده است.

۵. تریاک: که در زمان ما به جای «افیون» به کار می‌رود، از Theriakos یونانی به معنی پادزهر است و در متون پارسی در چند سدهٔ نخستین (از جمله روزگار حافظ) به معنی اخیر استعمال داشته است. «تِریاق» و «دِریاق» معرّب آن است، و جوالیقی این‌دو را رومی معرّب می‌داند. (المعرّب ۱۴۲) به همین سان در جمهرة، ولی در لسان‌العرب فارسی معرّب خوانده شده. ابن‌خالویه «طِریاق» نیز گفته، و این به سبب اشتراک مخرج «ت»، «د» و «ط» است. (همان ح) «فادزهر» را نیز معرّب «پادزهر»

پارسی دانسته‌اند، اگرچه بر طبق آواشناسی پارسی هم دو واج «پ» و «ف» می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند، و لذا «فادزهر» را می‌توان پارسی نیز انگاشت. و اما تریاک یا تریاق به معنای پادزهر، مرکّب از مواد و دواهای متعدّد است و گاه تا ۲۴ جزء برای آن برشمرده‌اند که تنها یک جزءِ آن افیون است، و برخی گفته‌اند در هر بیست نخود پادزهر، یک گندم افیون هست. چنین پادزهری را تریاق فاروق یا تریاق کبیر می‌خواندند. برخی از موادّ آن: هِل، میخک، عصارهٔ گیاهان گوناگون، عسل، عاقرقرحا، زعفران، سنبل‌الطیب، بذرالبنج و مُرّ مکّی. (برای اطلاع بیشتر، نک. ابراهیم پورداود، هرمزدنامه ۱۰۷ـ۱۱۲.) ابوریحان تریاق را مطلق پادزهر، قطع نظر از ماهیت و ترکیب آن، می‌داند: «از راه لفظ، تریاق را تفسیر نکرده‌اند اطبا. اما معنی او از راه تفهیم در روزگار ما آن است که هر دارویی که مضرّت زهرها را دفع کند، او را به تریاق تعریف کنند.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۷۹۵) نامهای متعدد دیگر هم دارد چون: پای‌زهر، فازهر، نوشدارو، جاندارو و مهرهٔ جاندارو. امام موفق هروی بر آن است که: «کسی که هلهل [= هلاهل ـ م] خورد، نه تریاق بر او سود کند و نه جز تریاق.» الابنیه، چاپ بهمنیار ۷۰ (نیز نک. امیری، فرهنگ الابنیه، ذیل «تریاک»، که از انواعی همچون «تریاق اربعه» و «تریاق بزرگ» یا «کبیر» نیز سخن رفته است.) در توضیحی جدید می‌خوانیم: Antidote, Theriaca: معجونی است مرکّب از داروهای مسکّن و مخدّر، و علاوه بر تریاک، حاوی مخلوطی از مخمّرها، بافتهای حشرات مختلف و خزندگان، گَرد خرچنگ و گوشت برخی از حلزونهاست. امروزه سرمهای ضدّ زهر مار و سرمهای درمانی دیگر جایگزین آن شده است. (الاغراض الطبیه ۲، فرهنگ اغراض طبی 68) سعد وراوینی: «تریاک این درد، تعبیه در زهر او می‌بینم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۹۹) سعدی: «تا تریاق از عراق آورده باشند مارگزیده مرده باشد.» (گلستان ۷۱)

و اما استعمال «تریاک» به معنی افیون، تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد از حدود سدهٔ یازدهم به این سو معمول شده است. در نیمهٔ نخست این سده، طالب آملی، اگرچه اغلب «افیون» می‌گوید، اما گاهی «تریاک» را به جای آن به کار می‌برد، مثل:

در اوّل انتعاش میِ ناب روزگار   چین جبین آخر تریاک دیده‌ام

(دیوان ۱۳۹)

اما در نیمهٔ دوم سدهٔ یاد شده، صائب بارها واژهٔ «تریاک» را معادل افیون آورده، و چنین پیداست که در زمان او به این معنی کاملاً رایج بوده است؛ برای نمونه:

صائب، آن فیضی که مخموران نیابند از شراب
در طــلوع نشــئهٔ تــریاک مــی‌بینیم مــا
(دیوان ۱، ۱۴۸)

در برهان (سدهٔ یازدهم): «... افیون را نیز تریاک خوانند، چه تریاکی افیونی است.» وارسته (سدهٔ دوازدهم) هم این استعمال را جدید دانسته است: «تـریاک و تـریاق ـ افیون. اول مشهور است، لیکن به این مـعنی از مستحدثات است، در قـدیم نـبود.» (مصطلحات‌الشعراء) (دربارهٔ افیون، نک. ح ۶/ ۲۴۰.)

در باب بیت متن، زلف معشوق را فراوان به مار، عقرب یا عقرب جرّاره، افعی و غیره مانند کرده‌اند، از این روی که نیش جگرسوز بر دل عاشق می‌زند، اگرچه نیشی است شیرین و دلخواه، ضمن این‌که شفای آن هم از لب خود یار است. لب را هم بارها چون عاملی حیاتبخش و نیرودهنده در اشعار شعرا، و از جمله حافظ، می‌بینیم. (نک. ح ۳۴/۸.) زلف و لب بسیار در برابر هم آمده، و نیز تعبیر از زلف به مار؛ سعدی:

گفتم که: نـیاویزم بـا مـار سر زلفت — بی‌چاره فروماندم پیش لب ضحّاکت
(غ ۱۴۲)

حسن دهلوی:

لب طــلبیدم ز تــو، زلف بـرافشـاندیَم — مهره به کف نامده، آفت مار از کجاست؟
(دیوان ۸۱)

(مهره = مهرهٔ جاندارو، تریاق) لب را، از جهت شفابخشی، فراوان بـه تـریاک یـا مُهرهٔ تریاک مانند کرده‌اند؛ حسن دهلوی:

مــهرهٔ تــریاک را بسـیار عـزّت مـی‌نهند
تو از آن لب مُهربگشا، مهرهٔ تریاک چیست؟
(دیوان ۲۴)

۶. جگر جام: به اعتبار سرخی جگرگونهٔ باده، و این‌که اگر جام را چون آدمی تصور کنیم، بادهٔ درون آن در حکم جگر خواهد بود؛ خواجو:

قاضی اگر از مَی نشکیبد، نبود عیب — خون جگر جام بـه از مـال یـتیمان
(دیوان ۴۷۸)

همچنین در بیت حافظ «از جگر جام» افادهٔ چیزی چون از ته دل، از اعماق وجود و امثال اینها نیز می‌کند، همچنان‌که آتش از جگر جام در چیزی زدن، همچون آهـی است که از ژرفنای دل برکشند و هر چیزی را با تَفّ آن بسوزانند. به هر حال، جگر در

اینجا خصلتی کاملاً آدمی‌وار دارد و نه شگفت اگر لهیب به او نسبت داده شود.

املاک: در سنت شعر عارفانهٔ پارسی، صرفاً معنایی چون جمع «مُلک» یا «مِلک» ندارد بلکه تمامی تملّکات، تعلّقات و تعیّنات بشری را شامل می‌شود. در دهخدا آمده: جمع مُلک = عالم شهادت و ناسوت، و آنگاه تنها همین بیت خواجه به شاهد ذکر شده است. این معنی بیراه نیست، اگرچه کافی هم نمی‌نماید؛ خاقانی:

چون رایت حسن تو بر افلاک زنند   عشّاق تو آتش اندر املاک زنند

(دیوان ۷۱۸)

بنا بر این، «املاک» در مورد انسان دارای همان مفهوم وسیعی است که این واژه در مورد خداوند دارد، یعنی تمامت دنیا و مافیها و هست و نیست آن، چنان‌که سعدی می‌گوید:

گر جمله ببخشایی، فضل است بر اصحابت   ور جمله بسوزانی، حکم است بر املاکت

(غ ۱۴۲)

ثباتی نکند: قزوینی: ثباتی ندهد، که هردو درست و مطابق با عرف استعمال قدیم‌اند، اگرچه ضبط خانلری قدیمتر است.

۷. مرزبانی، شاعر و ادیب عرب‌زبان:

وَ کیفَ تَریٰ لَیلیٰ بِعَینٍ تَریٰ بها   سِواها و ما طَهَّرْتَها بِالْمَدامِعِ

(و چگونه می‌نگری لیلی را به چشمی که به آن می‌بینی / جز او را، حال آن‌که آن را به اشکها غسل نداده‌ای؟)

غسل زدن: = غوطه زدن یا خوردن؛ کاربرد معیارین یا هنجارین «غسل کردن» ست، ولی ممکن است به ضرورت وزن با «زدن» آورده باشد. بعید نیست که خواسته باشد چیزی میان «غسل کردن» و «غوطه زدن» را افاده کند که خاصیت هردو ر داشته باشد.

در لخت دوم، آمدن واج «پ» به صورت متناوب در اول، وسط و آخر، سازندهٔ موسیقی است.

(دربارهٔ معنای بیت و نیز ضبط آن، نک. ح ب ۴.)

۸. خودبین: از صفات رایج برای زاهد است؛ کمال خجندی:

به رغم زاهد خودبین، چو مَی کشم از جام

بـه آبگینه کشم مِیل، چشم حاسد را

(دیوان ۱۲)

خود خواجه:

برو، ای زاهد خودبین، که ز چشم من و تو

راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود

دود: یا دود دل، خودش به تنهایی نیز معنی آه، درد و اندوه دارد. (نک. ح ۸۲/۳.)

آه: در فرهنگ عارفانه، اگرچه خود از درد برمی‌خیزد، ولی درمان همهٔ دردهاست. هم می‌سوزاند و هم می‌رهاند. نجم رازی «آه» برکشیدن آدم به هنگامی که خود را در وحشت‌سرای این جهان و جدا از جوار جانان یافت اصل ماهیت آدمی و جوهر وجودی وی می‌داند، زیرا از ژرفنای دلِ شکستهٔ او برخاست، بنگریم: «چون خواست که بازگردد، مرکب نفخه طلب کرد تا برنشیند [...] مرکب نیافت. نیک شکسته‌دل شد. با او گفتند که: ما از تو این شکسته‌دلی می‌طلبیم. قبض بر وی مستولی شد، آهی سرد برکشید؛ گفتند: ما ترا از بهر این آه فرستاده‌ایم.» (مرصاد ۸۹ـ۹۰) سنایی نیز «راه» را در «آه» می‌داند:

راهِ بی‌راه نیست راه شما راه اگر هست، هست آه شما

(حدیقه ۲۳)

عطار نیز شأن این آه را به خوبی بیان می‌کند:

خیز، کَآجزای جهانْ موقوف یک آه تواند

از دل پرخون برآر آهی چو مستان خراب

(دیوان ۱۳)

ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «ادراک» (= دود آهی در آینهٔ ادراکش)

مضمون بیت حافظ بر مبنای بنمایهٔ آه بر آینه است. دیدیم که آه بیانگر عشقِ آمیخته به درد و احساس شکستگی و خاکساری است، و این در برابر غرور زاهدانه‌ای است که بخشش و بهشت ایزدی را ملک طلق و حقّ بی‌خلاف خویش می‌انگارد. طنز بیت از ایهام زاده می‌شود: زاهد خودبین جز عیب نمی‌بیند، یعنی این خود اوست که عیب است، یا در آیینهٔ تمام‌قد، سراپا عیب است. آهی که بر آینهٔ ادراک و اندیشهٔ او انداخته می‌شود به گونه‌ای پارادوکسی دو کارکرد متضاد می‌یابد: از سویی آن را تیره می‌کند و از سوی دیگر با کدر و محو کردن نگرش همیشگی او بدان روشنی و جلایی تازه می‌بخشد، بدین سان که دیگر نه خود را می‌بیند و نه عیب دیگران را بلکه «کمال صدق محبت» را خواهد دید. عطار همین محتوی را در شکلی دیگر

بازمی‌گوید: شیشه در پای زاهد شکستن:

بشکن پیاله بر درِ زهّاد، تا مگر در پای زاهدی شکند آبگینه‌ای

(دیوان ۴۹۲)

۹. قبا کردن جامه: = دریدن آن؛ جامه قبا کردن گل سرخ = شکفتن آن؛ مجیر بیلقانی:

گل قبا چاک زند هر سحری در غم او

گرچه در حسن، کلهداری گل معتبر است

(نقل از راحة‌الصدور ۳۲۰)

چالاک: در اِسناد به قد و قامت، به نظر بنده، به معنی متناسب است، چنان‌که در این بیت سعدی دقیقاً به همین معنی است (چُست هم به همین معنی است):

چُست بوده‌ست مرا کسوت معنی، همه‌وقت

باز بر قامت زیبای تو چالاکتر است

(غ ۷۰)

قضا را «چابک» نیز گاهی به همین معنی و معادل «چالاک» است، چنان که خود خواجه آن را صفت برای قدّ آورده است: لفظی فصیح شیرین، قدّی بلند چابک... (نک. ح ۴۱۵/۴.)

۲۵۹

۱ برنیامد از تمنّای لبت کامم هنوز
بر امید جام لعلت دُردی‌آشامم هنوز

۲ روز اوّل رفت دینم در سر زلفین تو
تا چه خواهد شد درین سودا سرانجامم هنوز

۳ ساقیا یک جرعه ده زان آب آتش‌گون، که من
در میان پختگان عشق او خامم هنوز

۴ از خطا گفتم شبی موی ترا مشک ختن
می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز

۵ نام من رفته‌ست روزی بر لب جانان به سهو
اهل دل را بوی جان می‌آید از نامم هنوز

۶ پرتو روی تو تا در خلوتم دید آفتاب
می‌رود چون سایه هردم بر در و بامم هنوز

۷ در ازل داده‌ست ما را ساقی لعل لبت
جرعهٔ جامی که من مدهوش آن جامم هنوز

۸ ای که گفتی: جان بده تا باشدت آرام دل
جان به غمهایش سپردم، نیست آرامم هنوز

۹ در قلم آورد حافظ قصّهٔ لعل لبت
آب حیوان می‌رود هردم ز اَقلامم هنوز

۱. سلمان، با تفاوت قافیه، و اندک شباهتهایی با غزل حافظ:

کارها دارد دل من با لب جانان هنوز
دور حسنش راست اکنون اوّل دوران هنوز
(دیوان ۱۹۱)

که لختهای نخست دو غزل به هم نزدیک است. خود خواجه در باب ناکامی از لب یار:

دران هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل
چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد

کام: ایهام به معنی دهان، که در اشعار شاعران، از جمله حافظ، بسیار می‌آید؛ عراقی:

فرو شُد روز عمر و برنیامد — از آن شیرین لبش کامی، دریغا

(کلیات ۱۴۳)

۲. رفتن دین در سر زلف: چنان‌که پیشتر گفته شد، در عرفان از نوعی کفر به نام «کفر ممدوح» سخن می‌رود، که ظاهراً در اینجا، همچون نظایر این مضمون، اراده شده. اگر دین عاشق بر اثر زلف معشوق از دست رفته از این‌روست که او دیگر از دین متعارف خلق بیرون رفته و به مذهب عشق روی آورده است. (نیز نک. «کفر زلف» در: ح ۲۰۵/۴.)

سودا: ایهام میان معانیی چون خیال یا هوای محبوب، معامله و سیاهی زلف (نک. ح ۱۰/۶.)

سرانجام: ایهامی پوشیده به درازی زلف دارد، زیرا سرانجام هرکس روزی است که در چشم او دور و دراز است، همچون زلف یار. ایهام دیگر این‌که سرانجام یا آخر زلف به «سر» می‌رسد یا می‌انجامد.

۳. آب آتشگون: کنایه از بادهٔ تند و تیز؛ امیرحسن دهلوی:

شیشهٔ صاف و اندرو می ناب — آب گویی غلاف آتش بود

(دیوان ۹۷)

خود حافظ:... راح چون لعل آتشین دریاب (۱۳/۴)

شاعر می‌خواهد آتش باده، او را به پختگی در عشق برساند.

۴. این‌که موی یار را به خطا مشک ختن یا چین یا تتار و غیره بگویند (با ایهام «خطا» به شهری مشک‌خیز در ترکستان) یا این‌که مشک از روی خطا خود را با زلف یار مقایسه کند، در اشعار بسیار است، مثلاً بدر جاجرمی:

از شوق رویت در چمن، گل پاره کرده پیرهن

با گیسویت مشک ختن گر دم زند، باشد خطا

(مونس الاحرار ۲۴)

معشوق هم خطا می‌کند اگر خود را در ختن یا از ختن تصوّر کند، چه او یا گیسوی او خوشبوی‌تر از آن است؛ مولانا:

بوسه بده خویش را، ای صنم سیم تن

ای به خطا، تو مجوی خویشتن اندر ختن

(کلیات ۴، ۲۶۶)

نیز پیشتر نمونه‌هایی را از جناس یا ایهام با واژهٔ «خـطا» بـه دست داده‌ام. (نک. ح ۱/۸۲.)

شاعر با بهره‌گیری از همین معنی ایهامی در «خطا» و هـمزمان «شب» بـا سـیاهی گیسوی یار، به او می‌گوید: من خطا کردم که موی تو را مشک ختن (بـهترین گـونهٔ مشک) خواندم، زیرا قابل قیاس با گیسوی تو نیست. از همین روی است که هر موی اندام من چون تیغی از ملامت شده که دمادم بر من فرود می‌آید.

۵. نام بردن معشوق از عاشق به سهو: معشوق به سائقهٔ جفاکاری از بردن نام عاشق پرهیز می‌کند تا او را به هیچ گرفته باشد. اما این معنی در شعر عارفانه دلیلی دیگر هم دارد: اساساً نام دلالت بر تعیّن دارد، حال آن‌که در عشق عرفانی، هرگونه تعیّن و نام و نشانی از عاشق نفی و طرد می‌شود. پیشتر هم خواندیم که:

گو: نام ما ز یاد به عمدا چه می‌بری؟   خود آید آن‌که یاد نـباشد ز نـام مـا

که ظاهر بیت لحن شکوه دارد، اما لخت دوم را از این دیدگاه نیز می‌توان نگریست که عاشق، خود دوست دارد که نام و نشانی از او در برابر معشوق نماند تا او به مدد نفی این تعیّن، قابلیت محو و استهلاک کامل را در وجود معشوق بیابد. پس چه بهتر که نام او به کلّی زایل شود یا مغفول بماند. در بیت متن هم اشـاره دارد بـه ایـن‌که: نـام مـن کوچکتر از آن است که «او» آن را به عمد و قصد بر زبان آورد، مگر به اشتباه یا اتفاق بر لب او آید. حال که او روزی به خطا از من نام برده است، هنوز از این رهگذر بوی جان از نام من به مشام عاشقان می‌رسد.

سلمان هم ذکر نام خود را از سوی معشوق صرفاً سهو قلم می‌خواند:

نامم به زبان بردن، گیرم که نمی‌شاید

در نامه اگر باشد سهوالقلمی، شاید

(دیوان ۱۱۳)

اما صائب می‌گوید: معشوق من حتی به سهو هم نام مرا نمی‌برد:

ز نام من به غلط هم دهان نسازد تلخ   کسی که یاد لبش نُقل محفل است مرا

(دیوان ۱، ۲۹۸)

بوی جان: از تعابیر رایج، به‌ویژه در شعر عارفانه است؛ سنایی، دربارهٔ مرد عارف:

از درونش چو بوی جان یابند   بـی‌زبانان مگـر زبـان یـابند

دل چو از بـند مـلک بـرْبایند   مـلکوت جـهانْش بـنْمایند

(حدیقه ۱۹)

خاقانی:

تالب من خاکبوس کوی تست　　　هردم از لب بوی جان می‌آیدم

(دیوان ۶۳۴)

خواجو:

وقت سحر که باد صبا بوی جان دهد　　　جان تازه کن به باده و باد سحرگهی

(دیوان ۶۸)

عماد فقیه:

تا حدیث از لب آن تنگ‌دهان گفت عماد

بوی جان می‌شنوند اهل جهانش ز سخن

(دیوان ۲۴۳)

(نیز نک. نصرالله پورجوادی، «بوی جان»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۵ـ۱۱.)

۶. می‌گوید: در خلوت مکاشفه و مشاهدهٔ من، روی نورانی تو تجلّی کرد. آفتاب (که خود منبع نور مستعار در جهان مادّه است) همچون سایه که دایم به دنبال شخص می‌دود مدام از در و بام من سرک می‌کشد تا آن نور را دریابد (و البته که درنمی‌یابد).

۷. بارها از مدهوش بودن خویش از بادهٔ ازلی و الستی سخن گفته است، چون:

به هیچ دَور نخواهند یافت هشیارش　　　چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است

آرام دل کنایه از محبوب نیز هست.

۹. اقلام: جمع «قلم»، ممکن است جمع بستن آن به اعتبار تعدّد قلمها در درون قلمدانهای قدیم باشد. نیز قلم به معنی نوع خط هم هست، مثل قلم نستعلیق، قلم نسخ، قلم شکسته و غیره، و بدین لحاظ شاید می‌خواهد بگوید: وقتی من از لب تو (نماد نیرودهی و حیاتبخشی) سخن می‌گویم، از انواع خطوطی که می‌نویسم آب زندگی فرومی‌ریزد. به نمونه‌هایی مشابه از این کاربرد بنگریم؛ سعدی:

ضرورت است که روزی بسوزد این اوراق　　　که تاب آتش سعدی نیاورد اقلام

(غ ۳۵۷)

سلمان:

دوش سلمان به قلم شرح غم دل می‌داد

آتش اندر ورق و دود در اقلام افتاد

(دیوان ۱۴۲)

* * *

این غزل در عموم طبعهای معتبر حافظ هست، در حالی که جناب نیساری آن را در دفتر دگرسانیها نیاورده‌اند. این بدان معنی است که آن را از حافظ، و یا لایق ثبت ندانسته‌اند. به گمانم مشکل‌پسندتر از خود حافظ هم وجود دارد.

باری، غزل آمیزه‌ای است از ابیات مسلماً عرفانی و دارای نشانه‌های ویژهٔ آن (همچون شراب ازلی) و مضامینی عاشقانه، که آنها نیز در حال و هوای عرفان‌اند و زیرمجموعهٔ مضامین سنخ نخست قرار می‌گیرند (مطابق ملاکهایی که در جای خود ذکر شده است.) به هر حال از نظر موازین شعری، دارای ابیاتی یکدست است.

۱ دلم ربودهٔ لولی‌وشیست شورانگیز
دروغ‌وعده و قَتّال‌وضع و رنگ‌آمیز
۲ فِدای پیرهنِ چاکِ ماهرویان باد
هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز
۳ فرشته، عشق نداند که چیست، ای ساقی
بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز
۴ غلام آن کلماتم که آتش انگیزد
نه آب سرد زند در سخن به آتش تیز
۵ فقیر و خسته به درگاهت آمدم، رحمی
که جز وِلای توام نیست هیچ دستاویز
۶ مباش غِرّه به بازی خود که در خبر است
هزار تعبیه در حکمِ پادشاه‌انگیز
۷ بیا، که هاتف میخانه دوش با من گفت
که: در مَقام رضا باش و از قضا مگریز
۸ پیاله بر کفنم بند، تا سحرگهِ حشر
به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
۹ میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز

۱. کمال اسمعیل:

دمید صبح، چه خسبی چو بخت من؟ برخیز
بساز چنگ و برآور خروش رستاخیز
(دیوان ۷۶۹)

ربوده: خود به معنی دلباخته و شیفته است؛ سنایی:

بود مردی فقیر گلخن‌تاب — زاتش عشق در روانش تاب...
روزی آن مرد در گذار نبود — که ملِک با کرشمه روی نمود...

چون ندید آن ربـوده را حـاضر　　　　گشت در وی تـــغیّری ظــاهر
(مثنویها ۲۵)

لولی‌وش: پسوند «وش» دو کارکرد مختلف دارد: یکی بیان شباهت کامل میان دو چیز، و دیگر قدری تقلیل صفت و حالت تـقریبی و نسـبی بـخشیدن بـه آن. مـورد نخست مثل مهوش، هوروش، و مورد دوم چون دیوانه‌وش، بیماروش یعنی تقریباً دیوانه و بیمار، یا دیوانه گونه و بیمارگونه. بـه نـظر مـی‌رسد در ایـنجا نـوع نـخست ملحوظ بوده است؛ عبید:

مردم لولی‌وشیم، ما که و سجده کدام؟
رایِ هزیمت گرفت عقل سبک‌رای ما
(کلیات ۶۱)

(دربارهٔ لولی، نک. ح ۳/۳.)

قتال‌وضع: دارای هیأت آدمکشان و خونریزان

رنگ‌آمیز: =نیرنگباز، حیله‌ساز، محیل، مکّار (دهخدا، که بیت حافظ را نیز به شاهد آورده است.) سنایی در «طریق‌التحقیق»:

چند ازین شیوه‌های رنگ‌آمـیز؟　　　　چند ازین گـفته‌های بـادانگـیز؟
(مثنویها ۱۰۴)

انوری:

ماه سرد و تـر است و رنگ‌آمـیز　　　　شب‌دو و بـی‌قرار و هـرجـایی
(دیوان ۲، ۹۴۰)

نظامی، دربارهٔ حیله‌گری شاپور، و با ایهام به شغل او یعنی نقاشی:

بـه پـاسخ گـفت رنگ‌آمـیز شـاپور　　　　که: باد از روی خوبت چشـم بـد دور
(خسرو و شیرین ۶۷)

ربودهٔ: قدیمترین نسخ همین را دارند، اما قزوینی و سایه (احـتمالاً بـا پـیروی از علامه): رمیدهٔ. محجوب خانلری را ترجـیح داده و بـر آن است کـه «رمـیده» مـعنای درستی ندارد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...» کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۸۲.) از حیث موسیقی و آهنگ هجاها هم «ربوده» نسبتاً بهتر می‌نماید، زیرا بنای آهـنگ در لخت نخست بیشتر بر روی توالی هجای «او» است، اگرچه ممکن است ذوق عده‌ای «رمیده» را از این نظر رجحان دهد.

۲. پیرهنِ چاک: ذکاوتی قراگزلو آن را همان «سدره» می‌داند کـه هـم زردشـتیان

می‌پوشیده‌اند و هم لولیان. («بُنگهٔ لولیان در کنار سرای مغان»، نشر دانش، س نهم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۱۵.) در هر حال، لولیان معمولاً بی‌حفاظ و روی‌گشاده (= خلیع‌العِذار) و چه بسا دارای پیراهن جلوباز یا چاک‌دار در قسمت گریبان بوده‌اند که می‌شد از ورای آن سینه‌شان را دید.

در اینجا لجاج و جدال ملامی‌وار در اوج خود است. معیارهای اخلاقی چه بسا در برابر افسون زیبایی رنگ می‌بازد یا دست‌کم موقتاً یکسو نهاده می‌شود، یا باری در عالم شعرْ چنین دعویی یکی از هنجارهای همیشگی است. نبرد میان زهد و زیبایی، خود تاریخی به فراخای عمر شعر دارد.

قزوینی پس از این افزون دارد:

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد　　　که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

ذکاوتی آن را نیز برگرفته از سنت خالکوبی لولیان به‌ویژه بر پیشانی می‌داند. (همان‌جا)

و اما واج‌آرایی آشکاری با «خ» در بیت هست، که برخی آن را از مقولهٔ «صدامعنایی» و احساس خفگی در درون خاک دانسته‌اند، حال آن‌که این معنی دارای تضاد محتوایی با آن شوق و آرزوی گوینده است، و بنا بر این بهتر است آن را تنها در چهارچوب موسیقی واجها (اگرچه «خ» قدری حاوی خشونت است) بنگریم.

۳. عشق نداشتنِ فرشته: به طور معمول، چنین اعتقادی رایج است، اگرچه عطار خلاف آن می‌گوید:

قدسیان را عشق هست و درد نیست　　　درد را جز آدمی درخَورد نیست

(منطق‌الطیر ۶۷)

(نک. ح ۱۴۸/۲.)

گلاب: چون استعاره‌ای از شراب، در متون کهن دری هم آمده است؛ فردوسی:

چو پر شد سر از جام روشن گلاب　　　به خواب و به آسایش آمد شتاب

(شاهنامه ۱۳،۴)

نیز پیداست گلاب را بر خاک کسی می‌ریزند.

خاک: شاعر بر روی آن تمرکز و تأکید دارد، بدین سان که فرشتهٔ آفریده از روحِ محض از عشق بی‌بهره است، لیکن تکّه‌ای خاک به نام آدمی به دولت عشق، فرشته را پس پشت می‌نهد. لحن بیت هم در این مایه است: رحمت بر این خاک. آری، گفته‌اند که عشق اساساً خاصیت خاک است.

ای ساقی: کذا قزوینی و اغلب طبعهای دیگر؛ معلوم هم نیست که چه عیب و علتی دارد که جناب نیساری با رها کردن قدیمترین نسخ که همین را دارند دست به التقاط از میان نسخِ نه چندان قدیمی زده‌اند تا به جای آن درآورند: قصّه مخوان. (دفتر دگرسانیها ۹۱۲،۲)

۴. قزوینی بیت را ندارد، اما نیساری آن را به عنوان اصیل آورده است.

۵. نمونه‌ای را با همین محتوای استغاثه از عراقی نقل می‌کنم، با زبانی بس ساده، و چون بیت حافظ صمیمانه:

آمـد بـه درت امـیدواری — کو را بجز از تو نیست یـاری
مـحنت‌زده‌ای، نـیازمندی — خـجلت‌زده‌ای، گـناهکاری
از گـفتهٔ خـود سـیاهرویی — وز کردهٔ خـویش شـرمساری
از یـار جـدا فـتاده عـمری — وز دوست بمانده روزگاری...
خـرسند ز خـاک درگـه تـو — بی‌چاره بـه بـوی یـا غـباری
شـاید ز درِ تـو بـازگردد — نـومید چـنین امـیدواری؟
زیبد که شود بـه کـام دشـمن — از دوسـتی تـو دوسـتداری؟
بخشای ز لطـف بـر عـراقـی — کـو مـاند کـنون و زیـنهاری
(کلیات ۲۷۶)

نیز خود خواجه:

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب — بـه مـومیایی لطـف تـوام نشـانی داد

ولا: عربی: وِلاء یا وَلاء، هردو یعنی دوستی، دوستداری و محبت. وِلاء =متابعت (صحاح) دو مصدر وَلایة و وِلایة =نصرت (لسان‌العرب) بنا بر این «ولا» به کسر و فتح اول، هردو درست است.

دستاویز: به دو معنی رایج است: الف. (منفی) بهانه، دست‌موزه، مستمسک، و در محاوره: گَزک؛ ب. (مثبت) هر آن آویزگاه استواری که مایهٔ رهایی و رستگاری است، همچون پناهگاه، محلّ توسّل و وثوق و اعتقاد، یا حبل متین. اینجا پیداست که همین مراد است؛ به معنی اول، نصرالله منشی: «همراهان من در کسب می‌کوشیدند و هرکس را دستاویزی حاصل بود. من نه بر کسب و دانش خویش اعتماد می‌داشتم و نه به معونت و مظاهرت کسی استظهار فرامی‌نمودم.» (کلیله ۴۱۴ـ۴۱۵) به معنی دوم، خاقانی: «بِالّله که اگر ممکن شود که جانِ رفته بازآید، دستاویز از این لطیفهٔ انوار توان ساخت.» (منشآت ۲۹)

۶. در خبر است: بدلهایی دارد چون: در حرب است، در ضرب است. این یک طرفدارانی دارد چون سایه و نیساری. علی رواقی «ضرب» را درست می‌داند به معنی زدن مهرهٔ حریف در شطرنج، و شواهدی از راوندی برای آن داده است، مثل: «چون شاه در حِصن [= قلعه در تداول امروز ـ م] بود، نه او کس را ضرب کند و نه کس او را برانگیزاند.» (راحة‌الصدور ۴۱۲؛ «پیشنهاد دربارهٔ سه واژه از حافظ»، نشر دانش، س دهم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۹، ص ۳۲ـ۳۳.) بر «خبر» خرده می‌گیرند که مضمون بیتْ مشمول خبر به معنی اصطلاحی (تقریر قول و فعل نبی یا معصوم، حدیث) نمی‌شود. درست است ولی خبر در این مورد صرفاً یعنی می‌گویند، مشهور است، و امثال اینها. چندین نسخه که به ترتیبْ اقدم نسخ موجود و حاوی شعر را تشکیل می‌دهند «خبر» دارند، و خانلری هم دقیقاً بر وفق قواعد تصحیح متن عمل کرده و نمی‌بایست هم جز این کند. اما «ضرب» به گمان این نگارنده، علاوه بر عدم قدمت، ایجاد نابهنجاری دستوری می‌کند، و این چیزی است که ظاهراً مورد توجه ترجیح‌دهندگان آن نبوده. توضیح این‌که مطابق دستور پارسی اگر مثلاً فقط گفته می‌شد «هزار تعبیه در ضرب است» و یا «هزار تعبیه در حکم پادشاه‌انگیز است» هیچ‌گونه مشکل زبانی وجود نمی‌داشت، اما این هردو نمی‌توانند با هم جمع شوند. به عبارت دیگر، جمله نمی‌تواند دارای دو متمم مختلف باشد، وگرنه به چیزی شبیه این بدل می‌شود: «در خیار است هزار خاصیت در گوجه فرنگی.» در اینجا هم اول باید برادری (صحت دستوری) را ثابت و بعد دعوی ارث (رجحان ضبطی بر ضبط دیگر) کرد. می‌توان این احتمال را هم داد که شاعر نمی‌خواسته «خبر» را با مدلول دینی آن به کار ببرد (او اساساً بسی بهتر از ما می‌دانسته که این سخن حدیث نبوده است) بلکه صرفاً قصد داشته مضمون خود را متّکی بر تجارب و شنیده‌های مشهور بشری کند. به راستی کدام اِشکال در استعمال «خبر» در غیر معنای اصطلاحی آن هست؟ اِشکال دیگر «ضرب» از مقولهٔ معنایی و یا به تعبیر دیگر از جهت عملی است، و آن این‌که مهرهٔ شاه حتی در حالت مات‌شدگی نیز زده نمی‌شود؛ گو این‌که باز حضرات ممکن است برای توجیه قضیه به استدلالهای متکلّفانه‌ای متوسل شوند که کاری بجز گنگ‌تر جلوه دادن بیت (که اشکال آن با «خبر» بسیار کمتر است) نخواهد کرد.

تعبیه: در اصل: تعبئة، از «عِبْء» (= بار و سنگینی) تعبیهٔ متاع = چیزی را بر چیز دیگر نهادن، و در مورد لشکر: آراستن هرچیز در جای خود (لسان‌العرب) در پارسی = آراستن و آماده کردن لشکر، ساختن چیزی که قدری غریب نماید، آماده کردن و

ترتیب دادن چیزی، پنهان کردن و پوشیدن چیزی و پنهان داشتن؛ مجازاً مطلق حیله (دهخدا) و نیز چیزی را در درون چیزی جای دادن؛ خاقانی: «در هر کراهیّتی رفاهیّتی و در هر مصایبی مصالحی مُعدّ است و تعبیه.» (منشآت ۹۵) امیرحسن دهلوی در شعری دربارهٔ نبرد علاءالدین (که به دلیل اشتراک در برخی الفاظ، احتمال می‌دهم حافظ از آن تأثیر پذیرفته باشد):

مغربی چندین هزاران فیل، کز خرطومشان
آسمان را کنگُره بر برج هم لرزان شود
از برای تخته‌نرد شاه می‌انگیختند
تعبیه کان بخشش انگیزد، حقیقت آن شود
(دیوان ۴۸۳)

جای دیگر، دربارهٔ شطرنج:

زهی مقدّمهٔ دستبرد نصرت شاه — که بر بساط ممالکْ خداش قایم‌دار
پیادگان درش تعبیه روان کردند — همه به دولت شه بازگشته فیل‌سوار
(همان ۵۰۰)

پادشاه‌انگیز: از نظر لغوی، انگیختن یا برانگیختن پادشاه یعنی برداشتن یا فروافگندن او از اورنگ. در شاهنامه می‌خوانیم که سهراب می‌خواهد کاوس را براندازد:

برانگیزم از گاه، کاوس را — از ایران ببرّم پیِ طوس را
(۱۷۹،۲)

به صورت جزءِ دوم در ترکیب (مثل حافظ) فرخی:

از مشرق تا مغرب، رایش به همه‌جای
گه شاه‌برانگیز و گهی شاه‌نشان باد
(دیوان ۳۷)

انوری:

چون خواجه توان گفت کسی راکه به حکم — جمشیدنشان و کیقبادانگیز است؟
(دیوان ۹۵۷،۲)

ترکیب «پادشاه‌انگیز» در بازی شطرنج (که مضمون بیت حافظ مبتنی بر مصطلحات آن است) یعنی کیش دادن مهرهٔ شاه. وحشی بافقی در بیتی، هم دربارهٔ شطرنج، واژهٔ مرکّب «بِاَنگیز» (= به‌انگیز) را چون صفتی به معنی بازیِ مشرف و

قریب به پیروزی به کار برده، که در اشعار و فرهنگهای عصر نیز آمده است:

شـدیم مـات بـه شترنج غـایبانهٔ تـو / به ما بخند، که خوش بازیَت بانگیز است

(دیوان ۱۸)

و اما معنی کیش دادن در بیت حافظ، اگرچه از خود بیت به صورت حدس و گمان برمی‌آید، نه به قطع و یقین معلوم بود و نه پیشینهٔ کاربرد آن روشن. خانلری به درستی همین معنی را حدس زده، ولی افزوده است: «این اصطلاح را در هیچ‌جا ندیده‌ام.» (دیوان ۲،۱۱۶۳) علی رواقی و این بنده ظاهراً نخستین بار به طور همزمان به ذکر معنی صحیح و شاهد مقنع برای «پادشاه‌انگیز» اقدام کردیم، بدین سان که آن را همان «شه‌انگیز» در اثر نظامی دانستیم. او دربارهٔ گریز خسرو از برابر بهرام چوبین، آن را به کیش دادن از سوی بهرام مانند می‌کند:

چـو شـاهنشه ز بـازیهای ایـام / به قـایم ریخت بـا شمشیر بـهرام

به شطرنج خلاف، این نطع خونریز / به هر خانه که شد، دادش شه‌انگیز

(خسرو و شیرین ۱۱۴)

نوشتهٔ ایشان و من قضا را در یک شمارهٔ واحد از یک نشریه درج شد. (آنِ ایشان: «پیشنهاد دربارهٔ سه واژه از حافظ»، نشر دانش، شمارهٔ پیشگفته ۳۲ـ۳۳؛ و نوشتهٔ بنده: «شمّه‌ای از شرح شوق» ۶۰. البته ایشان شاهدی دیگر را هم از خسرونامهٔ عطار (۳۹۰) بر شاهد نظامی افزوده‌اند، اگرچه آن هم ظاهراً تحت تأثیر نظامی بوده است:

برین رُقعت چو دایم خانه‌خیز است / قـوی‌تر مـنصبی شـاهی‌گریز است

چو در هر خانه‌ای بـینی شـه‌انگیز / چـرا شـطرنج مـی‌بینی فـروریز؟

البته در جایی دیگر از خسرو و شیرین نیز «شه‌انگیز» آمده، اگرچه وحید آن را الحاقی انگاشته و در حاشیه آورده، لیکن به گمان این نگارنده، با توجه به اشتراک کاربرد، بعید است الحاقی باشد:

هـمی دانست شـاپور ایـن فسـانه / که می‌سازد بـه نـخجیر ایـن بـهانه

هوای گـلرخش دیـوانـه کـرده‌ست / شه‌انگیزی چنین از خانه کرده‌ست

(۲۹۹ ح)

که «رخ» و «خانه» نیز از مصطلحات شطرنج‌اند. همچنین در عبارت پیشگفته از راحة‌الصدور فعل «برانگیزاندن» نیز به معنی کیش دادن است.

قزوینی بیت را ندارد، اما سایه و نیساری دارند. جناب نیساری ظاهراً حدّی برای خود در ابداع و اختراع قایل نیستند، چنان‌که لخت دوم را به این صورت غریب

درآورده‌اند: هزار تعبیه در حکم پادِ شاه‌انگیز. (پیشین، همان‌جا)

۸. پیاله بر کفن بستن: ذکاوتی: لولیها پیالهٔ شراب را همراه با جنازهٔ مرده دفن می‌کردند. (پیشین ۱۵) چنان‌که پیشتر در مورد جامهٔ لولیان و خالکوبی آنان نیز دیدیم، جناب ذکاوتی همهٔ اینها را در چهارچوبی واحد از آیینهای لولیان نگریسته‌اند. اما پیش از حافظ، مولانا نیز خواسته تا قدح را در قبر با او همراه کنند، و احتمال دارد که حافظ از این بیت او تأثیر گرفته باشد:

تا میِ دل خورده‌ام، ترک جگر کرده‌ام

چونک روم در لحد، زان قدحم کن جهیز

(کلیات ۷۴،۳)

هول رستاخیز: بیم از آنچه مطابق قرآن و اخبار در روز شمار بر هرکس خواهد رفت، خود از نشانه‌های باورمندی به اسلام و اصل معاد است، اگرچه صوفیه از طرق مختلف کوشیده‌اند عشق به حق را تا آنجا که ممکن است جایگزین بیم و دلهرهٔ آدمیان از آن روز کنند تا بندگان در نهایت حتی با شور و شادی به پیشواز آتش روند، چرا که خود تحفهٔ دوست است. در بیتی (از طبع قزوینی) می‌خوانیم:

عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست

تنگ‌چشمم گر نظر در چشمهٔ کوثر کنم

که آن را می‌توان تفسیری عارفانه از پیاله بر کفن بستن انگاشت. نیز خواجه عبدالله انصاری: «تا بهای نزدیکی قرب تو بشناختیم، هول عرصات فراموش شد.» (رسائل ۲۳۶) ابوحامد غزالی: «اگر دوستی خدای تعالیٰ حاصل کرده بوَد و انس به ذکر وی یافته بوَد و همگیِ خود بدو داده بوَد و اسباب دنیا آن بر وی منغّص و شوریده می‌داشت، چون بمرد، به معشوق خویش رسید و مزاحم و مشوِّش از میان برخاست و به سعادت رسید.» (کیمیا ۹۳،۱) این نیز بیانی غیرشاعرانه از همان تعبیر است. البته غزالی در جای خود توصیف و تفصیلی دقیق در خصوص صعوبتها، خوفها و خطرات روز قیامت و عذابها و فضاحتهای جهانِ پس از مرگ به دست داده است، به گونه‌ای که کمتر در متون پارسی سابقه دارد. (نک. کلّ مبحث ذیل «عنوان چهارم، در معرفت آخرت» ۸۱ـ۱۱۵.) البته او، چونان مردی عارف، بیش از عذابهای جسمانی، متوجه تعذیبهایی است که در آن روز بر روح آدمی خواهد رفت، چنان‌که از «سه جنس آتش دوزخ روحانی» سخن می‌گوید، چه «آتش روحانی عظیم‌تر از آتش جسمانی است.» (همان ۱۰۸ـ۱۰۹)

۹. خودْ حجاب خود بودن: حجاب، به عنوان اصطلاحی در تصوّف، پیشتر تعریف شد. (نک. ح ۱۸۲/۳.) و اما متصوفه بر آن‌اند که حضرت حق همواره با بنده و در وجود اوست، چنان‌که خود فرموده است: و نحنُ اقربُ الیه مِنْ حَبلِ الوَرید (قٓ ۱۶) لیکن وجود خاکیِ بنده چون دیوار یا سدّی وی را از خدا جدا می‌دارد.

دوست نزدیکتر از من به من است   وینْت مشکل که من از وی دورم
چه کنم؟ با که توان گفت که او   در کنار من و من مهجورم؟
(گلستان ۹۰)

بنا بر این، محتوای اصلی تمامی اشعاری از شمار: سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد... (غ ۱۳۶) و حتی امثالی از این دست که: آب در کوزه و ما تشنه‌لبان می‌گردیم / یار در خانه و ما گِرد جهان می‌گردیم (امثال و حکم ۸،۱) همین‌گونه حجاب است و تفاوتها تنها در شکل. «شیخ ما [ابوسعید ـ م] گفت: حجاب میان بنده و خدای، آسمان و زمین نیست. عرش و کرسی نیست. پنداشت و منیِ تو حجاب است؛ از میان برگیر و به خدای رسیدی.» (اسرارالتوحید ۲۸۷،۱) ابن‌عربی می‌گوید: [وجود] عبد، حجاب حق است و آثار ظاهر از بنده فقط به معنای عام قابل درک است و به اسبابی که حق آنها را وضع کرده نسبت داده می‌شود. از این‌رو وقتی بنده می‌گوید: «کردم، ساختم، روزه گرفتم، نماز گزاردم» و تمامی افعال را به خویشتن منسوب می‌دارد، از حجاب میان او و خالق برمی‌خیزد. (الفتوحات‌المکیه، تحقیق و تقدیم عثمان یحیی، السّفرالخامس ۲۳۱ـ۲۳۲) همچنین در تعریف حجاب گفتیم که برخی، حجابهای میان بنده و خدای را هفتصد، برخی دیگر هفت‌هزار و حتی هفتادهزار گمانه زده‌اند. اما شمس تبریزی معتقد است که اینان «به حقیقت رهبری نکردند، رهزنی کردند بر قومی؛ ایشان را نومید کردند که: ما این حجابها را کَی بگذریم؟ همهٔ حجابها یک حجاب است، جز آن یکی هیچ حجابی نیست؛ آن حجابْ این وجود است.» (مقالات ۹۹) سنایی، در همین معنی و در بحث از تجرید:

تا ترا بود با تو در ذات است   کعبه با طاعتت خرابات است
گر ز ذات تو بودِ تو دور است   بتکده از تو بیت معمور است
(حدیقه ۳۲)

(«خرابات» پیداست به معنی منفیِ اولیه است، و نه به مفهوم مثبت عارفانه.) عطار:

ز حُبّ مال و حُبّ جاه برخیز   حجاب خود تویی، از راه برخیز
(اسرارنامه ۱۹۹)

در میان من و معشوق، همام است حجاب　　وقت آن است که این پرده به یکسو فکنم
(دیوان همام ۱۲۵)

برخیز ز راهِ خود، نزاری　　گر طالب منزل وصالی
(دیوان نزاری ۱، ۳۴۹)

سلمان:

حجاب نیست میان من و تو غیر از من　　جز از هوا که براندازد این حجابم را؟
(دیوان ۱۵)

سرانجام، خود خواجه: حجاب راه تویی، حافظ، از میان برخیز... (۲۱۶/۹)

* * *

الگوی ساختاری غزل از همان گونه است که در بحث از ساختار کلّیِ غزلهای خواجه با «الگوی ۳» مشخص کرده و نمونهٔ آن را هم غزل ۳ (اگر آن ترک شیرازی...) قرار داده‌ام، یعنی چیزی شبیه به یک قصیدهٔ کوتاه، با مقدمه‌ای همچون تغزّل و تشبیب، و آنگاه ورود به اصل مقصود. (نک. ج ۱، ۴۸۱ـ۴۸۳.) قضا را اینجا هم در مقدمهٔ تغزلیِ شعر از لولیان سخن می‌رود، و پس از آن وارد معانی عارفانه می‌شود.

۱ ای صبا، گر بگذری بر ساحل رود ارس
بوسه زن بر خاک آن وادی و مُشکین کن نفس

۲ منزل سَلمیٰ، که بادش هردم از ما صد سلام
پر صدای ساربانان بینی و بانگ جرس

۳ مَحمِلِ جانان ببوس، آنگه به زاری عرضه دار
کز فِراقت سوختم، ای مهربان، فریاد رس

۴ من که قول ناصحان را خواندمی قول رَباب
گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس

۵ عشرت شبگیر کن بی‌ترس، کاندر شهر عشق
شبروان را آشناییهاست با میر عسس

۶ عشقبازی کار بازی نیست، ای دل، سر بباز
ورنه گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس

۷ دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار
گرچه هشیاران ندادند اختیار خود به کس

۸ طوطیان در شَکّرستان کامرانی می‌کنند
وز تحسّر دست بر سر می‌زند مسکین مگس

۹ نام حافظ گر برآید بر زبان کلک دوست
از جناب حضرت شاهم بس است این مُلتَمس

۱. ارس: «از مشرق کوه ارمینیّه برَوَد ازنجا [کذا ـ م] که به روم پیوسته است، و روی به مشرق کرده همی‌رود تا بر ورتان بگذرد و بر حدّ میان آذربادگان و ارمینیّه و میان ارّان بگذرد تا به دریای خزران افتد.» (حدودالعالم ۴۹ـ۵۰) دو رودی که ایالت ارّان را از دو جانب در بر می‌گیرد نزد یونانیان به نام اراکسس و سیروس معروف بود، ولی عراب آن دو رود را نهرالرّس (یا: ارس) و نهرالکُرّ (یا: کر) نامیدند. ارس به قول حمدالله مستوفی از کوههای قالیقلا و ارزن‌الرّوم برمی‌خیزد و به ولایت ارمن و آذربایجان و ارّان می‌گذرد و به آب کُر و قراسو ختم شده در حدود گشتاسفی به دریای خزر می‌ریزد. (لسترنج ۱۹۲)

مشکین کردن نفس به باد (به‌ویژه صبا) یا کوی یار: از تعابیر رایج متون ادب است، مثل:

چو باد، عزم سر کوی یار خواهم کرد   نفس به بوی خوشش مشکبار خواهم کرد

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد... (۱/۱۶۰) گاهی نیز «دَم» به جای «نفس» می‌آید:

مشکین ازان نشد دم خُلقت که چون صبا   بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی

۲. سلمیٰ: از نمادهایی که برای محبوب شاعر به کار می‌رود و مکان او نیز جایگاهی است که ذهن و دل شاعر عارف همواره پیرامون آن می‌پوید. (نیز نک. ح ۱۸۵/۲.)

۴. قول رباب: اینجا استعاره از سخن بی‌تأثیر، آنچه از این گوش می‌آید و از آن گوش به در می‌شود، یا به قول عوام عصر ما: شعر.

گوش: در سازهای زهی، ظاهراً در قدیم برای پیچهای کوک مصطلح بوده است، چنان‌که در شواهد «گوشمال» خواهیم دید، و نیز ظهوری ترشیزی گفته است:

شدم پای‌بند هجوم ملال   به دست کرم گوش قانون بمال

(نقل از واژه‌نامهٔ زیر)

گوشمال: (یا گوشمالی) = پیچاندن پیچها یا گوشهای ساز برای کوک کردن، معمولاً همراه با ایهام به معنای تنبیه یا عقوبت کردن و به سزا رساندن؛ این نگارنده تا کنون آن را هیچگاه بدون نظر به این معنی ندیده است. (نیز نک. ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «گوشمال».) و اما این ترکیب و یا فعل «گوش مالیدن» به صورت ایهام‌آمیز فراوان آمده است. به نمونه‌ای چند بسنده می‌شود؛ مسعود سعد:

به گفتن تراگر خطایی فتد   ز بربط فزونت بمالند گوش

(دیوان ۲،۸۷۳)

مولانا:

ترجیع نِهَم به گوش قوّال   تو گوش رباب را همی‌مال

(کلیات ۱۶۵،۷)

سعدی:

که نه امشب آن سماع است که دف خلاص یابد

به طپانچه‌ای، و بربط برهد به گوشمالی

(غ ۵۹۳)

و گر فاسقی چنگ بردی به دوش　　　بمالیدی او را چو طنبور، گـوش
(بوستان ۱۲۲)

سلطان ولد:

هر که پشتش خم نشد چون چنگ و دل چون تار ازو
عشقش اندر سر درآرد، گـوش مـالد چـون ربـاب
(دیوان ۶۲)

خواجو:

ای دل، نگفتمت که منال؟ ارچه روشن است
کــز زخـم گـوشمال فـغان مـی‌کند ربـاب
(دیوان ۳۷۹)

در بیت متن، ارادهٔ معشوق به هجران کشیدن عاشق، به دلایـلی چـون تـرک ادب عشق، کفران نعمت وصال، افزون‌طلبی از یار و غیره است؛ عراقی:

بــی‌ادبــی کـرد دلم، لاجـرم　　　هجر تواش نیک ادب می‌کند
(کلیات ۱۹۵)

۵. به مخاطب توصیه می‌کند تا مثل عیّاران، کـه کـارهاشان بـیشتر در شب انـجام می‌شود، در دل تاریکی و بدون دغدغه و دلهره از گزمه‌ها به عیش شبانه بپردازد، زیرا عیاران به اصطلاح دَم رئیس گزمه‌ها یا شحنه‌های برزن را می‌بینند تا با فـراغ بـال بـه دزدی، زورگیری و جز اینها بپردازند. البته ذکر شبروان یا عیاران به اعتبار کار در شب صورت دادن است، و نه لزوماً باده‌خواری یا عشرت شبانه، زیـرا عشـرت شـبانه در مورد اینان در درجهٔ نخست همان دزدی و راهزنی است. هـمچنین شـاعر، چـنانچه مقصودش صِرف مضمون‌سازی نبوده باشد، ممکن است با این سخن قصد انتقادی از نهادهایی چون دستگاه شحنگی یا شهربانی عـصر را داشـته، کـه بـا رشـوه‌گـیری و سهم‌ستانی از شرارت‌پیشگان، دست ایشان را بر مال و جان مردم گشاده می‌داشته‌اند.

۶. بسیار نزدیک به:

گر وصل یار خواهی، درباز خویشتن را　　　سلمان، که برنیاید کاری چنین بـه‌بازی
(دیوان سلمان ۲۷۷)

هوس: حافظ، به طور معمول، این واژه را بدل از «طلب» و به معنی محبت، هوای دل، شوق، بویه و آرزو آورده، و این به نظرم تنها مـوردی است کـه در اشـعار او بـه روشنی به معنی شهوت و هوای نفس آمده. نیز گفتنی است که او خود واژهٔ «شهوت»

و مشتقات و ترکیبات آن را حتی یک بار هم به کار نگرفته است. سعدی در غزل و در مقام مقایسه، اولاً «هوس» را به معنایی منفی همچون همان شهوت و میل نفس به کرّات به کار برده، و ثانیاً واژهٔ «شهوت» را نیز بارها آورده است. (می توانید به واژه‌نامهٔ بسامدی غزلیات سعدی و بسامدیهای حافظ بنگرید.) و اما غرض من سنجش این دو غزلسرای برتر فقط از جهت نمادگرایی و بازگویی همان نتیجه‌ای است که در بحث از نمادگرایی حافظ بر آن تأکید کرده‌ام (ج ۱، زیر عنوان «گوی بیان توان زد») و آن این‌که غزل حافظ بیش از هر غزلسرای دیگر در گذشته با موازین نمادگرایی یا سمبولیسم منطبق و کمتر از آنان حاوی ایضاح، تصریح، گزاره‌های صرفاً اخلاقی یا خطابه‌ای و نظایر اینهاست. مراد من از ذکر این مطلب دربارهٔ «هوس» در شعر خواجه و شیخ، مواردی است که وضوح و صراحت به معنایی خاص مثل شهوت و هاجس نفسانی دارد، و نه امثال هوس بوسه ربودن، دُر سفتن، وصل و غیره که حالت دوگانه دارند و قابل تأویل به معانی مختلف اعمّ از مثبت و منفی (برحسب دیدگاهها) هستند.

۷. سپردن جان: استخدام: الف. (به معنی کنایی) مردن؛ ب (به معنی حقیقی) به امانت دادن؛ بیت لحن طنز دارد.

۸. شکّرستان: نمادی است از هرگونه منبع و محل تنعّم، لذت و بهره‌مندی، خواه وجود محبوب و خواه ممدوح. مثلاً خاقانی پیکر زیبایان را به آن مانند کرده: «همه تن شکرستان» (منشآت ۹۱) و حافظ در اینجا احتمالاً محیط حول ممدوح را چنین خوانده است، از آن روی که طوطیان (شاید شعرای خوش‌سخن) از آن برخوردارند ولی خود او نه؛ سعدی، به معنی محبوب شیرین:

گر درون‌سوخته‌ای با تو برآرد نفسی　　　چه تفاوت کند اندر شکرستان مگسی؟
(غ ۵۸۰)

دست بر سر زدن: در مورد مگس، حسن تعلیلی است از بال زدن مگس، که بالهایش در حال بالا رفتن همانند آدمی است که با دو دست بر سر می‌زند به نشانهٔ حرمان، تحسّر، تأسف یا درماندگی؛ عطار:

طاوس رخش چو کرد یک جلوه　　　عقلم چو مگس دو دست بر سر زد
(دیوان ۲۱۵)

نظام استرآبادی (از هندی‌سرایان):

به هم بود غم و شادی، اسیر دنیا را　　　مگس دو دست به سر، پای در شکر دارد
(نقل از دهخدا)

به معنی ادّعا کردن و تظاهر یا سر و صدای کاذب به راه انداختن نیز در اشعار صائب و دیگران آمده است که در اینجا مناسبتی ندارد.

ملتمس: مطابق قواعد صرفی عربی، در اینجا می‌توان آن را اسم مفعول از مصدر «التماس» (= درخواسته) و یا مصدر میمی (= درخواستن، درخواست) انگاشت.

* * *

غنی احتمال می‌دهد که غزل را به سال ۷۷۷، که شاه شجاع در تبریز بوده (در هنگام تسخیر آذربایجان از جلایریان)، سروده و برای او ارسال کرده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۹۹) زرین‌کوب محتمل می‌داند که برای سلطان احمد بن اویس ایلکانی ساخته شده باشد، (از کوچهٔ رندان ۲۴۲) به همین‌سان یکتایی. (حافظ یکتایی ۱۶۳، به نقل از ذوالنور، در جستجوی حافظ ۱، ۶۰۱) به هر حال، اینها تنها حدس و گمان‌هایی است بر پایهٔ ذکر «ارس» در آغاز، بیت ماقبل آخر دربارهٔ برخورداری عدّه‌ای در برابر بی‌بهرگی گوینده، و بالاخره درخواست وی از «حضرت شاه» تا یادی هم از او بکند. با توجه به ساختار کلیِ شعر می‌توان هردو شق را محتمل دانست، اما به گمان این بنده، اگر قرار باشد که عجالتاً یکی از این‌دو را اختیار کنیم سلطان ایلکانی به هنگام حکومت بر آذربایجان قدری موجه‌تر جلوه می‌کند، زیرا تصاویر و تعابیر شعر، همچون «آن وادی»، «منزل سلمی» و تأکید شاعر بر هجران و جداافتادگی او از فردی عزیز یا عزیزانگاشته، در مجموع افادهٔ مملکتی دیگر را می‌کند، و چنین می‌نماید که مکان تحقق آرزوی شاعر در عمل کمتر از آنی باشد که می‌توان برای اقامت موقت کسی چون شاه شجاع در تبریز لحاظ کرد. از این گذشته، و شاید مهمتر، فحوای بیت ۸ یعنی «شکرستان» است که مکان استقرار ثابت و دایم را تداعی می‌کند، که با مملکت ایلکانی تناسب دارد. شکرستان شاه شجاع هم بیش و پیش از همه‌جا در شیراز است. درخواست یادآوری شاه از شاعر هم ممکن است تقاضای ارسال صله برای او در حالی باشد که وصول وی به آن «شکرستان» متعذّر می‌نموده است. به هر حال الله علم.

نیساری این غزل را هم نیاورده، در حالی که مثلاً غزلِ: درد عشقی کشیده‌ام که مپرس... (غ ۲۶۵) را که بسی نازلتر از این است آورده است. توجیه دیگر ایشان برای حذف یک شعر، حالت و روال قصیده گونهٔ آن است، که گمان نمی‌کنم شامل حال این شعر باشد.

۱ گلعِذاری ز گلستان جهان ما را بس
زین چمن، سایهٔ آن سرو چمان ما را بس
۲ من و همصحبتی اهل ریا؟ دورم باد
از گرانان جهان، رطل گران ما را بس
۳ قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند
ما که رندیم و گدا، دیر مغان ما را بس
۴ بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
وین اشارت ز جهان گذران ما را بس
۵ نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شما را نه بس این سود و زیان، ما را بس
۶ یار با ماست، چه حاجت که زیادت طلبیم؟
دولت صحبت آن مونس جان ما را بس
۷ از در خویش، خدا را، به بهشتم مفرست
که سر کوی تو از کون و مکان ما را بس
۸ حافظ، از مشرب قسمت گله بی‌انصافیست
طبعِ چون آب و غزلهای روان ما را بس

۱. چمان: قزوینی: روان؛ سایه هم پیرو او، اگرچه ظاهراً دو نسخهٔ اقدم (تاجیکستان ۸۰۷، ایاصوفیه ۸۱۳) همان «چمان» دارند. (دفتر دگرسانیها۲، ۹۱۵) «چمن ـ چمان»، هم موسیقی خاص خود را دارند، و هم عادت زبانی حافظ بر همراه آوردن این دو است.

۲. گرانان: =گرانجانان؛ گران عبارت از فرد ملال‌آور و مکروه‌داشته‌ای است که وجودش چون باری گران بر گُردهٔ دیگران است. (نک. «گرانجان» در: ح ۲۵/۲.)

رطل گران: نک. ح ۸۷/۸.

۳. طنزی آشکار در حق زهدپیشگان است، در برابر اورنگ‌نشینان خاک و آسمان‌جُل‌های بی‌نیاز از افلاک.

۴. دستغیب این سخن را با گفتهٔ معروف هراکلیتوس می‌سنجد که: دو بار در آب یک رودخانه نمی‌توانی فروبروی، چون هر بار آبی تازه بر تو می‌گذرد. (حافظ‌شناخت ۹۳۲،۲) ولی محتوای این‌دو متفاوت می‌نماید، زیرا فیلسوف یونانی از صیرورت مستمر یا شدن همیشگی سخن می‌گوید، و حافظ از گذشتن شتابان.

در هر حال، بیت‌الغزل است، با بیانی درخشان که آن را ماندگار و زبانزد ساخته (ثبت شده در امثال و حکم ۴۶۸،۱) وگرنه کدام شاعرِ گذشته است که در این معنی سخن نگفته باشد؟

وین: قزوینی و سایه: کاین؛ قزوینی ما را به «کاین» خویگر کرده، اگرچه ضبط قدیمترین نسخ «وین» است.

۵. بازار ـ آزار: به ظاهر دو کلمه بیش نیست. جناس مطرّف آن هم صنعت‌دوستان را محظوظ می‌کند. اما چیزی بیش از اینهاست. جهانی را در یک واژه گنجاندن است. «بازار» به معنی کار و بار، کردار، نعمت و رونق و امثال اینها کاربردی کهن است که در شاهنامه و جز آن بسیار آمده است، و «آزار» نیز سرشت و پیامد آن.

۷. این هم طنزی است از همان شمار که در بیت ۳ ذکرش رفت. استغاثه می‌کند تا معشوقْ او را از پشت درِ خود به درون بهشت نفرستد، به عکس التماس دعای اهل زهد.

۸. مشرب: اسم مکان از مصدر «شرْب» (به تثلیث اول) و «شَراب» = جای آب خوردن و آب (منتهی‌الارب) آبشخور، جمع: مَشارب؛ سنایی، دربارهٔ حضرت حسین بن علی (علیهِمَاٱلسّلام):

مرقد و مسندش بَر از افلاک　　　مشرب و منهلش ز عالم پاک

(حدیقه ۸۸)

مشرب قسمت: اضافهٔ تشبیهی = مَقسم و تقدیرگاه ازلی، جای بخش کردن بهرهٔ یکایک آفریدگان؛ در بیت خواجه «آب» و «روان» پیداست که در تناسب با «مشرب»اند.

* * *

با قدری دقت در غزل، محتوای کلیِ آن را مجموعه‌ای می‌یابیم از جوهر هشیاری فردی که از تمامت عالم و غوغای هست و نیست و بیش و کم آن، جاودانگی ناشی از عشق و شور و شیدایی را برای خویش برگزیده است. ببینیم، از یک سو کرورها کرور

مردم گرانجان ترشروی یا ریاکار با انبانی مالامال از طاعات آمدند که گفتی قباله و حبالهٔ بهشت به کف دارند، و بر خلق فخر یا سرکهٔ پیشانی فروختند (اهل عقبی). از سوی دیگر باز کرورها کرور آمدند که دل در گرو سود و زیان جهان داشتند و بر سر اندک جلب منفعتی به بانگ و شغب و جدال و قتال با همگنان برخاستند (اهل دنیا). هردوان رفتند، بی‌نشان پایی. اما گروهی اندکشمار گزینشی دیگرگونه کرد و «مولیٰ» را خواست. خوب بنگریم: شاعر ما در مطلع یکی را برگزیده، در بیت ۶ نیز بر گزینش خویش پای فشرده و همان را بسنده دانسته، و آنگاه از محبوب مختار خود خواسته است تا او را «به درِ کس ندواند»، که نیازی هم به دیگری نیست. مگر رندی و گدایی چیزی بجز سیری چشم و دل از غیر «او»ست؟ سرانجام، مقطع یا نتیجه‌گیری شاعر را داریم، درست در همین چهارچوب، و آن جمع‌بندیی است که هر انسانی از گزینش و کردار خود در کل عمر خویش و آنچه از قسمت به او رسیده است می‌کند. گلایه از قسمت و قضا؟ چرا؟ به راستی به چه کسی چیزی بیش یا بیش‌بهاتر از آنِ خواجه و بزرگانِ همانند او داده‌اند؟ آیا اگر به فرض، «قسمت ازلی» را به خلاف گفتهٔ او «با حضور» او می‌کردند او چیزی بیش از این جاودانگی در هنر (آنچه خود طبع و غزل روان می‌خواند) طلب می‌کرد؟ دیده‌ایم که تاریخ قرنها هم بر درستی انتخاب او صحّه گذارده است. آری، از همین روست که با اطمینانَ می‌توان اصل محتوای شعر حافظ را گزینش بزرگ شاعر و جمع‌بندی از حاصل همان عمری دانست که چون جویی روان پیش چشم وی می‌گذشته است. بنا بر این، غزل را مجموعه‌ای کاملاً هدفمند و طرّاحی شده در محورهایی که ذکر شد می‌یابیم.

از جهات شکلی نیز به کوتاهی می‌توان به برخی اشاره کرد: از ردیفی کاملاً سنجیده برای بیان گزینش شاعر، وزن سریع، هموار، طرب‌انگیز و آشنای رمل، که ترنّمی است همپا و هماهنگ با آنچه به شتاب از پیش چشم وی در گذر است: از آن سرو خرامان بگیر تا رطلهای گرانِ گردان، آب روان در جوی، و بالاخره طبعی که چون همان آب روانْ شعر می‌آفریند.

۱ دلا، رفیق سفر بخت نیکخواهت بس
نسیم روضهٔ شیرازْ پیک راهت بس
۲ دگر ز منزل جانان سفر مکن، درویش
که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس
۳ هوای مسکن مألوف و عهد یار قدیم
ز رهروان سفرکرده عذرخواهت بس
۴ وگر کمین بگشاید غمی ز گوشهٔ دل
حریم درگه پیر مغان پناهت بس
۵ به صدر مَصطبه بنشین و ساغری مِی‌نوش
که این قدَر ز جهان، کسب مال و جاهت بس
۶ زیادتی مطَلب، کار بر خود آسان کن
که شیشهٔ می لعل و بتی چو ماهت بس
۷ فلک به مردم نادان دهد زِمام مراد
تو اهل فضلی و دانش، همین گناهت بس
۸ به هیچ وِردِ دگر نیست حاجت، ای حافظ
دعای نیمشب و درس صبحگاهت بس
۹ به منّت دگران خو مکن، که در دو جهان
رضای ایزد و اِنعام پادشاهت بس

۲. منزل جانان: متفاوت از نمادی است که در بیت «مرا در منزل جانان چه امن عیش...» (۱/۴) آمده. در شعر حاضر بی‌گمان مرتبط با شیراز است، اما در مورد حاضر دو راه برای تفسیر آن داریم: یکی این‌که با آن برخوردی چون استعاره به معنای محدود (شیراز) کنیم. دیگر این‌که آن را نماد بگیریم و با توجه به وسعت دایرهٔ دِلالیِ نماد، برای آن حوزه‌ای وسیعتر را، مثل کلّ علایق و تلقیهایی که شاعر نسبت به آن محیط داشته، اعم از ویژگیهای مادّی و معنوی، طبیعت دوست‌داشتنی، خصوصیات فرهنگی همچون فضای علمی، هنری، عرفانی و غیره، لحاظ کنیم و بگوییم شاعر در آن نه تنها یک شهر زادگاه بلکه فضای قدسیِ انس می‌دیده که حتی می‌توانسته علایق

عارفانه و پیوندهای او را با «جانان» آسمانی وی هرچه استوارتر بدارد. در هر حال اگر چنین برداشتی از آن داشته باشیم می‌توانیم آن را از نمادهایی از نوع شخصی بدانیم، و نه نمادهای مشترک و سنّتی.

خانقاه: پیداست در اینجا، برخلاف اغلب موارد در اشعار حافظ، معنی یا بار منفی ندارد، یعنی آن خانقاهی نیست که «مرغ زیرک به درِ آن هم نمی‌پرد». (۴۵۸/۴) می‌توان آن را چنین تعلیل کرد که شاید غربت طولانی شاعر و ندامت او از آن، چنان‌که اغلب عادت آدمی است، او را نسبت به برخی چیزها از شهر خود که پیشتر مکروه می‌داشت، از جمله خانقاههای آن، ولو به طور موقت مهربان کرده باشد.

۳. می‌گوید: این شوقی که من، به عنوان فردی سفرکرده و غربت‌زده، نسبت به موطن و تجدید عهد با آن دارم، به منزلهٔ عذرخواهی من از ترک اینجاست.

۴. همچنان‌که در جای خود ذکر شده، دیر مغان و هرآنچه تحت اِشراف موجودی به نام «پیر مغان» است مرکز و منبع شادیهای دل و جان است. سرشت این پیر درونی و آرمانی چنان است که نمی‌گذارد پیروانش کمترین اندوه یا دغدغه‌ای از امور و احوال جهان به دل راه دهند.

۵. پیشتر به برخی موارد از کاربرد «میخانه» و «میکده» پرداختم که شیراز را با همهٔ حال و هوای مستی‌بخش آن تداعی می‌کند. (نک. ح ۲۴۷/۱.) در اینجا هم به نظر می‌رسد «مصطبه» بدل از همان باشد (همچنان‌که در باب «منزل جانان» در بیت ۲ ذکر شد.)

مِی‌نوش: می‌توان آن را «مَی نوش» نیز خواند، اگرچه به صورت نخست بهتر می‌نماید، زیرا اگر در برابر «مال» فقط یک کلمه «ساغری» قرار گیرد بهتر از ترکیب دو کلمه‌ای «ساغری مَی» است. وانگهی، وقتی مصطبه و ساغر آمده است دیگر چه نیازی به تصریح «مَی» هست؟ البته ممکن هم هست که ایهامی عمدی از نوع ساختاری باشد.

بیت دارای لفّ و نشر مشوّش است: مال به ساغر بازمی‌گردد و جاه به صدرنشینی در مصطبه. (نیز نک. «مصطبه» در: ح ۶۵/۵.)

۷. حرمان اهل فضل: گلایه از آن در ادب دری دارای پیشینه‌ای به درازی عمر این ادب است؛ شهید بلخی:

دانش و خواسته‌ست نرگس و گل که به یک جای نشکفند به هم
هرکرا خواسته‌ست، دانش نیست هرکرا دانش است، خواسته کم
(لازار، اشعار پراکنده ۳۱،۲)

ابو طیّب مُصعبی:

چرا زیرکان‌اند بس تنگ‌روزی؟ — چرا ابلهان راست بس بی‌نیازی؟

(همان ۴۹؛ در ص ۱۷۷ در شمار سروده‌های دقیقی هم آمده، ولی مصعبی درست می‌نماید.)

ازرقی:

یا روزگارْ کینه‌کش از مرد دانش است — یا قِسم من ز دانش من کمتر اوفتاد

(دیوان ۹)

سعدی: «بزرگی را پرسیدند: با چندین فضیلت که دست راست راست، خاتم در انگشت چپ چرا می‌کنند؟ گفت: ندانی که اهل فضیلت همیشه محروم باشند؟

آن‌که حظ آفرید و روزیِ سخت — یا فضیلت همی‌دهد یا بخت»

(گلستان ۱۸۹)

حافظ خود بارها از این روی لب به گله گشوده است، چون:

هنر بی‌عیب حرمان نیست، لیکن — ز من محروم‌تر کَی سائلی بود؟

هنر نمی‌خرد ایّام و غیر ازینم نیست — کجا روم به تجارت بدین کساد متاع؟

ارغنون‌ساز فلک رهزن اهل هنر است — چون ازین غصّه ننالیم و چرا نخْروشیم؟

نیز به زبان استعاره:

همای گو: مفکن سایهٔ شرف هرگز — بران دیار که طوطی کم از زغن باشد

صلاح‌الدین زرکوب، همعصر و همشهری حافظ (ﻓ ۷۸۹) هم از این‌که در روزگار او هنر (= فضیلت) به چشم اهل کرم نمی‌آید شکوه دارد. (نک. شیرازنامه ۱۳.) و سرانجام، صائب از متأخران:

از دانش آنچه داد، کمِ رزق می‌نهد — چون آسمان درست حسابی ندید کس

۸. وِرد: اینجا به نظر می‌رسد بار منفی داشته باشد، و شاید بتوان گفت چیزی است از مقولهٔ عزایم خواندن و افسون دمیدن.

۹. دو جهان: رضای ایزد به آن جهان راجع است، و انعام پادشاه به این جهان.

این بیت مدحی را نیساری، مثل اغلب موارد که میانه‌ای با مدایح ضمن غزل ندارد «اضافه بر متن» خوانده (دفتر دگرسانیها ۲، ۹۱۷)، هرچند عموم چاپها آن را دارند، و باز اگرچه محتمل است که شعر اساساً برای رسیدن به آن تمهید شده باشد.

* * *

از اشعاری است که تردیدی در شأن صدور آنها نیست، و به هنگام بازگشت به زادبوم در موکب وزیر عصر و گویا شفیع او نزد شاه شجاع (تورانشاه) سروده شده است، همچون غزلهای ۱۴۳، ۳۵۳، ۴۷۹ و غیره. بسی پرمعنی است که می‌گوید: دیگر نمی‌خواهد فزونجویی کند و به حدّاقل‌های موجود بسنده خواهد کرد. به راستی اهل دانش و هنر در چنین شرایطی چه چاره‌ای و گزینشی جز این دارند؟ باری، اکنون پس از دوسال غربت می‌بیند نه تنها چیزی به کف نیاورده، که جایگاه پیشین خود را در پایتخت هم از دست رفته می‌یابد. چنین می‌نماید که او تمامی ماجراهای درگیری با شجاع و خشم و رنجش او از خود، و آنگاه پناه بردن به زیر سایهٔ خسیس‌طبعی چون شاه یحیی را زیاده‌طلبی می‌داند و می‌گوید:... پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم؟ نکته‌ای شایان توجه، و شاید از جهاتی برای انسان هنرمندْ دردناک، این احساس شکست است که می‌بیند در این پیکار نیز اهل دنیا دست برتر را، ولو به طور موقت، یافته‌اند و کامیابی باز از آنِ «مردم نادان» شده است. (بگذریم از داوری فرجامین تاریخ، که روشن کرد خلود از آنِ چه کسی است، و خمول متعلق به کی.) در هر حال در زمان او گذشته است آن روزگاری که غضایری رازی از زیادتی زر و سیمی که از محمود غزنه به خزینهٔ او سرازیر شده بود به فغان می‌آمد، از امتلا زراغن می‌زد و «بس‌بسیّه» می‌سرود. شاعر و مدیحه‌سرای سدهٔ هشتمی، دیگر آن کیا و بیای روزگار غزنوی و سلجوقی را نداشت، چه حافظ در دربار مظفری، و چه ـ حتی ـ سلمان در دستگاه جلایری. آری، زمانه چنان کرد که خواجه به داشته‌های پیش از هجرت خویش خرسنده شود و بسنده کند و از این‌که زمانی زبان اندرز به پیشگاه همایونی دراز کرده بود به هزار زبان ابراز پشیمانی کند و دو دست بر سر گیرد. ردیف شعر در اینجا هم به روشنی گویای حال شاعر است. در آخر هم به خود توصیه به پرهیز از «منّت دگران» می‌کند، ولیکن لابد ناز کشیدن از پادشاه را منّتی نمی‌شمارد.

۱ جانا، ترا که گفت که احوال ما مپرس؟
بیگانه گرد و قصّهٔ هیچ آشنا مپرس؟

۲ زانجا که لطف شامل و خُلق کریم تست
جرم نکرده عفو کن و ماجَرا مپرس

۳ خواهی که روشنت شود اسرار درد عشق
از شمع پرس قصّه، ز باد صبا مپرس

۴ هیچ آگهی ز عالَم درویشی‌اش نبود
آن‌کس که با تو گفت که: درویش را مپرس

۵ از دلق‌پوش صومعه نقد طلب مجوی
یعنی ز مفلسانْ سخن کیمیا مپرس

۶ در دفتر طبیب خردْ باب عشق نیست
ای دل، به درد خو کن و نام دوا مپرس

۷ ما قصّهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایت مهر و وفا مپرس

۸ حافظ، رسید موسم گل، معرفت مگوی
دریاب نقد وقت و ز چون و چرا مپرس

۱. استقبال همراه با تأثیرپذیری از سلمان، با تغییر ردیف آن به فعل نهی:

در زلف خویش پیچ و ازو حال ما بپرس — حال شکستگان کمند بلا بپرس

(دیوان ۱۹۲)

نیساری در دفتر دگرسانیها پس از این افزون دارد:

نقش حقوق صحبت و اخلاص بندگی — از لوح سینه محو کن و نام ما مپرس

مطابق ثبت ایشان چند نسخهٔ اقدم فاقد بیت‌اند (همان ۹۲۱) و لذا در اصالت آن تردید باید کرد. اما اگر به فرض که اصیل و مکان آن صحیح بوده باشد، دنبالهٔ پرسش بیت نخست و لذا لحن آن نیز سؤالی است.

۲. جرمی ناکرده را عفو کردن به نظر طنزی می‌آید.

۳. تقریباً عین مصراع اول برگرفته از سلمان در غزل پیشگفته است:

خواهی که روشنت شود احوال درد من　　　درگیر شمع را و ز سر تا به پا بپرس

ت: شناسهٔ مفعولی (= تو را روشن شود.)

۴. ش: شناسهٔ مفعولی (= او را آگاهی از...)

۵. نقد: ایهام: الف. آنچه اکنون به دست است، دستادست (در برابر نسیه) ب. سکه و پول روان، نقد روان (در مقابل قلب یا قلّابی یا به هر حال نارَوان) ج. سکّه و پول حاضر (در برابر برات، حواله و غیره) (نیز نک. «نقد روان» در: ح ۷۱/۴.)

۶. باب: ایهام: الف. مقوله، موضوع، باره؛ ب. بخشی از یک کتاب؛ امیرحسن دهلوی:

نوروز به فصل گل و در صد ورق وی

یک فصل ازین باب ندارد که تو داری

(دیوان ۳۵۲)

شکلی دیگر از این ایهام میان مقوله و در (= پارسیِ «باب») نیز رایج است. (نک. ح ۱۴۷/۳.)

در بیت متن، که سخن از خو کردن به درد درون و درد عشق است، خواجه با فاصلهٔ یک بیت، در بیت آخر سخن از چون و چرا نکردن گفته. در بیت: ز آستین طبیبان هزار خون بچکد... که در آن هم سخن از ریش درون یا همان درد عشق است (۲۸۵/۷) بلافاصله از هرگونه گله و شکایتی منع می‌کند. و سرانجام در بیت: طبیب راه‌نشین درد عشق نشناسد... (۴۶۲/۸) باز به فاصلهٔ یک بیتْ چون و چرا را نفی کرده. پرسش من این است: آیا این که سخن خواجه از درد یا زخم عشق در این موارد با نفی چون و چرا و گله و شکایت آمده صرفاً تصادفی است و یا معلول عادت ذهنی شاعر؟ پاسخ هرچه باشد به هر حال شاید شایانیِ اندک درنگی را داشته باشد.

۷. مهر و وفا: از عرایس شعری و زوجهای داستانی است. در منابع مختلف از آن یاد شده و منظومه‌هایی با این نام نیز وجود داشته است. دولتشاه سمرقندی: «خواجه ظهیر شاگرد استاد رشیدی سمرقندی است که قصّهٔ مهر و وفا به نظم آورده.» (تذکرةالشعراء ۱۲۳) برخی از اهل ادب و تحقیق به وجود آن تصریح کرده‌اند. سودی در شرح همین بیت از آن نام برده. هرمان اته می‌گوید آن را ابومحمد رشیدی، شاعر معاصر مسعود سعد، به نظم آورده است. (تاریخ ادبیات فارسی ۱۱۷) هروی هم همین را ذکر کرده. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۱۱۲۶) در سلسله انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ

دانشگاه آذرآبادگان، مهر ۱۳۴۵، کتابی معرّفی شده به نام منظومهٔ کُردی مهر و وفا، به ترجمهٔ فارسی قادر فتاحی قاضی. (نقل از هروی، نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۶۴ـ۶۵، که این نگارنده به آن دسترس نیافت.) هاشم جاوید از تذکرهٔ منتخب‌اللطائف از رحم علی‌خان ایمان (تصحیح جلالی نائینی و سیّد امیرحسین عابدی ۲۰۱) مطلبی نقل کرده مشعر بر این‌که محمد بیک ترکمان، شاعر معاصر شاه تهماسب صفوی، نیز صاحب منظومه‌ای به این نام بوده است. جاوید می‌گوید: جز حافظ هیچ‌یک از معاصران او نامی از این قصه، که در آن ایام شهرت داشته، نبرده‌اند. ایشان آنگاه خلاصه‌ای گویا را از منظومهٔ کردی مهر و وفا (نشر مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، شمارهٔ ۳۶۷) نقل کرده‌اند. بنا بر آن، مهر دختر خواجه حسن وزیر، و وفا پسر ابراهیم پادشاه مغرب، که با هم به مکتب می‌رفته‌اند، کم‌کم به هم دل می‌بازند، اما ماجراهای غریب برای این‌دو روی می‌دهد، لیکن سرانجام به وصال همدیگر می‌رسند. (نک. حافظ جاوید ۵۷ـ۶۰.) و اما از همان خلاصهٔ نقل شده برمی‌آید که برخی قضایای قصّه از منظومه‌های پیشین اقتباس شده، مثلاً آشنایی دو دلداده با هم در مکتب، که مقتبس از لیلی و مجنون نظامی است، زیرا در اصل عربی آن چنین چیزی وجود ندارد بلکه لیلی چوپان است. نیز مهر را، با وجود اکراه او، به ملک شجاع می‌دهند، ولی به شوی تمکین نمی‌کند و در شب زفاف، شجاع را می‌کشد، که آن عدم تسلیم، به کار ویس با شاه موبد در ویس و رامین و یا لیلی در برابر ابن‌سلام همانند است. البته به وصال رسیدن در منظومهٔ گرگانی هست و در اثر نظامی نه. قتل شجاع هم به نظر می‌رسد بدلی برای مرگ نابکام ابن‌سلام بوده باشد.

حافظ در جایی دیگر هم به قصّهٔ مذکور اشاره کرده است:

اورنگ کو؟ گلچهر کو؟ نقش وفا و مهر کو؟

حالی من اندر عاشقی، داو تمامی می‌زنم

معنای بیت متن هم به گمانم روشن باشد. می‌گوید: ما را با ارباب زر و زور و دنیاداران کاری نیست بلکه تنها و تنها به عشق و محبت و آیین وفا و مردمی می‌اندیشیم.

۸. تقریباً نظیر این مضمون اوست:

چون صبا مجموعهٔ گل را به آب لطف شست

کج‌دلم خوان گر نظر بر صفحهٔ دفتر کنم

نیز:

حدیث چون و چرا دردسر دهد، ای دل　　　پیاله گیر و بیاسا ز عمر خـویش دمـی

* * *

قزوینی غزل را ندارد، اما نیساری آن را آورده است.

۱ دَرد عشقی کشیده‌ام که مپرس
دُرد هجری چشیده‌ام که مپرس

۲ گشته‌ام در جهان و آخِر کار
دلبری برگزیده‌ام که مپرس

۳ آنچنان در هوای خاک درش
می‌رود آب دیده‌ام، که مپرس

۴ من به گوش خود از دهانش دوش
سخنانی شنیده‌ام که مپرس

۵ سوی من لب چه می‌گَزی که: مگوی؟
لب لعلی گزیده‌ام که مپرس

۶ بی تو در کلبهٔ گدایی خویش
رنجهایی کشیده‌ام که مپرس

۷ همچو حافظ، غریب در ره عشق
به مقامی رسیده‌ام که مپرس

۱. دَرد ـ دُرد: جناس ناقصی است رایج؛ سنایی:

جرعهٔ دُرد صفا درریز بر اصحاب دَرد
خرقه‌پوشان ریا را بر قفا مِخراق زن
(دیوان ۹۷۴)

(مِخراق: تازیانه‌ای از پارچهٔ به هم تافته)

محجوب در ترجیح «زهر هجری» می‌گوید: چشیدن دُرد برای خواجه چنان دردناک نیست که از آن با گفتن «مپرس» شکایت کند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۳ـ۳۰۴.) به گمان من، این سخن در حکم نادیده انگاشتن اعتبار در تشبیه و همچنین مطلق کردن امری نسبی است. دُرد نسبت به صاف نادلپذیر است، و نه به طور مطلق. بنا بر این در اینجا به عنوان ضدّ صاف می‌تواند برای هجر به کار رود. به هر حال اینها استدلالهای ذوقی است و نمی‌تواند

ملاکی برای صحت یا سقم چیزی باشد. احتمالاً غرض شاعر هم در درجهٔ نخست ساختن جناس با این‌دو بوده است، همچنان‌که سلمان در این بیت «دُرد» را برای «دَرد» به کار برده، که فی‌نفسه منفی (مثل «هجر») است، قطع نظر از این‌که دَرد در نگرش عرفانی چیزی دلپذیر است:

خرّم آن مستان که بی‌آمد شدِ ساغر، مدام　　　از کف ساقی دَردت دُرد صهبا می‌کشند

(دیوان ۱۰۴)

دُرد هجری: قزوینی، سایه و نیساری: زهر هجری؛ مطابق ثبت نسخ در دفتر دگرسانیها (۹۲۵) قدیمترین نسخهٔ حاوی شعر (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: دُرد؛ نسخهٔ دوم از حیث قدمت (حیدرآباد ۸۱۸) دارد: دَرد (با فتحه روی اول) که نادرست است، و احتمالاً نسخه‌ای که مأخذ کتابت آن بوده «دُرد» داشته و کاتب فقط حرکت آن را تغییر داده است. بنا بر این، کار خانلری در ترجیح «دُرد» درست و برابر با ضوابط بوده؛ ضمن این‌که شعرای گذشته کمتر از چنین جناسی می‌گذشته‌اند.

۳. غرض ایراد تناسب هوا (=باد) خاک و آب به عنوان سه عنصر بوده، و فقط آتش را کم دارد، که لابد در بیت نمی‌گنجیده است.

۵. لب گزیدن: (لخت نخست) همان است که امروز هم در مورد نهی کسی از گفتن چیزی یا پشیمانی پس از گفتن آن به کار می‌رود.

* * *

عده‌ای می‌گویند: حافظ این مقدار را از سروده‌های خود برگزیده و باقی را به دور ریخته است (که احتمالی بسیار ضعیف است.) اما اگر به راستی چنین سخنی درست باشد، معلوم نیست چرا چنین غزلی را، که به سیاه‌مشق‌های کودکانِ آغازنده به شاعری شبیه است، نگاه داشته است؟ البته نظایر آن، و حتی فروتر از آن، نیز کم نیست.

۱ دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس
که: چنان زو شده‌ام بی سر و سامان که مپرس
۲ کس به امّید وفا ترکِ دل و دین مکناد
که چنانم من ازین کرده پشیمان که مپرس
۳ به یکی جرعه، که آزار کسش در پی نیست
زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس
۴ زاهد، از ما به سلامت بگذر، کاین می لعل
دل و دین می‌برد از دست بدان سان که مپرس
۵ گوشه‌گیری و سلامت هوسم بود، ولی
شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس
۶ گفتگوهاست درین راه که جان بُگْدازد
هر کسی عربدهٔ این‌که: مبین، آن‌که: مپرس
۷ گفتم از گوی فلک صورت حالی پرسم
گفت: آن می‌کشم اندر خم چوگان که مپرس
۸ گفتمش: زلف به خون که شکستی؟ گفتا:
حافظ، این قصّه دراز است، به قرآن که مپرس

۱. خاقانی:

دارم از چرخ تهی‌دَو گله چندان که مپرس
دو جهان پر شود ار یک گله سر باز کنم
(دیوان ۵۴۳)

به نظر می‌رسد حافظ همان لخت نخست را مبنای ردیف و قافیه قرار داده باشد.

۳. مردم نادان: از آن می‌توان دو گونه برداشت کرد: یکی معنای عام و معمول نادانی، و دیگر بر وفق حدیثی که اکثر اهل جنّت را ابلهان می‌داند. (در این باره، نک. ح ۳۱۲/۵.)

بیان بی‌اندازه دلنشین، واقع‌نما و همراه با طنز است، خواه «نادان» را به معنای اول بگیریم و خواه دوم.

۴. با همین محتوی و طنزی نظیر این:

زاهد، از کوچهٔ رندان به سلامت بگذر　　تا خرابت نکند صحبت بدنامی چند

۵. گوشه: ایهام به گوشهٔ چشم (نرگس) دارد، که بارها در اشعار او آمده است.

۶. از غوغاها و خوف و خطرهای راه عشق سخن می‌گوید، و این‌که در پیچ و خم آن بسی امور و احوال ناگفتنی و ناپرسیدنی هست. شاید هم شکوه دارد از عدّه‌ای (احتمالاً زُهّاد) که مردم را به ندیدن حقایق و نپرسیدن از آنها دعوت می‌کنند.

۷. صورت: ایهام به صورت فلکی دارد. ابوریحان: «صورت چیست؟ هم وجوه‌اند بعینه. این وجوه را صورت از بهر آن نام کردند که هریکی از رومیان و هندوان و بابِلیان صورتهای مردم و جز مردم یاد کردند، با هر وجهی که برآیند [...] که غرض ایشان دلالت است بر خاصیتهایی که اندر آن جایها آید تا حکم از آن بیرون آرند.» (التفهیم ۴۰۴) هر صورت، مجموعه‌ای مشخص از ستارگان است. منجّمین قدیمْ این صورتها را به نام خدایان و حیوانات [و اشیا ـ م] نامیده‌اند. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۷۵ـ۴۷۸.)

حافظ فلک مدوّر را به گوی در خم چوگان مانند کرده، زیرا گوی را به سرگردانی، بازیچگی، سراسیمگی، دوندگی بیهوده و امثال اینها متّصف کرده‌اند. فلک در حقیقت به شاعر پاسخ می‌دهد: تو تنها نیستی بلکه من هم خود بازیچهٔ چوگانی هستم که مرا به این سو و آن سو می‌دواند. چوگان را در اینجا می‌توان استعاره از روزگار، تقدیر یا قضای الهی گرفت.

۸. سلمان:

قصّهٔ این دل دیوانه دراز است، مپرس
که در آن سلسلهٔ زلف پریشان چه کشید
(دیوان ۱۴۹)

زلف به خون کسی شکستن: =زلف را چین و شکن دادن به قصد کشتن او (عاشق) که این کشتن هم مجازی است برای مبالغه در گرفتار و شیفته کردن او در بند زیبایی دلدار. همچنین این از مسموعات من است، و عجالتاً سندی برای آن ندارم، که گاهی کسی که عزیزی از او را کشته بودند زلف را فرومی‌ریخت و مادام که خون قاتل ریخته نمی‌شد آن را نمی‌آراست. و اما آنندراج ظاهراً این مدخل را از بیت حافظ گرفته و آن را «خیالِ (= قصدِ) قتل کردن» معنی کرده. خواجه در جایی دیگر نیز همین تعبیر را به کار برده است:

یاد باد آنکو به قصد خون ما　　　زلف را بشکست و پیمان نیز هم

قصّهٔ دراز: ایهام به درازی زلف، همچون در:

شرحِ شکن زلفِ خم اندر خمِ جانان　　　کوته نتوان کرد، که این قصّه دراز است

(نیز نک. ح ۲۳۹/۱.)

۱ بازآی و دل تنگ مرا مونس جان باش
وین سوخته را محرم اسرار نِهان باش
۲ زان باده که در مَصطبهٔ عشق فروشند
ما را دو سه ساغر بده و گو رمضان باش
۳ در خرقه چو آتش‌زدی، ای عارف سالک
جهدی کن و سرحلقهٔ رندان جهان باش
۴ دلدار که گفتا: به توام دل نگران است
گو: می‌رسم اینک به سلامت نگران باش
۵ خون شد دلم از حسرت آن لعل روان‌بخش
ای دُرج مَحبّت، به همان مُهر و نشان باش
۶ تا بر دلش از غصّه غباری ننشیند
ای سیل سرشک، از عقِب نامه روان باش
۷ حافظ، که هوس می‌کندش جام جهان‌بین
گو در نظر آصَف جمشیدمکان باش

۲. باده در ماه صیام: در باب باده در ارتباط با ماه رمضان در اشعار حافظ به طور کلی سه شق وجود دارد که مضامین بر مبنای آنها پدید می‌آید: الف. پیش از فرارسیدن این ماه، چونان اغتنام فرصت از آن روی که در ایام رمضان نمی‌توان باده نوشید:

ماه شعبان منه از دست قدح، کاین خورشید
از نظر تا شب عید رمضان خواهد شد

ب. در عید صیام یا پس از آن، که شاعر وانمود می‌کند دیگر منعی برای نوشیدن باده وجود ندارد:

ساقی، بیار باده، که ماه صیام رفت   درده قدح، که موسم ناموس و نام رفت

(در مورد اخیر، نک. «رفتن ماه صیام» در: ح ۸۴/۱.) ج. باده‌نوشی در خلال ماه رمضان، اوج ملامت‌طلبی است، مشروط بر این‌که شاعر قید نکند که مقصودش چیزی چون بادهٔ عشق، معرفت و غیره است، وگرنه چنین باده‌ای نه ملامت

برمی‌انگیزد و نه خوردنش وقتی خاص دارد. یکی از اصول مهم نمادگرایی نیز (چنان‌که در جای خود بیان شده) همین عدم ایضاح و تصریح و واگذاردن تفسیر به خود خواننده است، و نیّت و انگیزهٔ شاعر چیزی است مربوط به خود او و دل و درون وی. در هر حال، هرسه گونهٔ یاد شده در سخن پارسی فراوان است و اختصاص به هیچ کس، از جمله حافظ، ندارد. پیشتر نمونه‌های کافی از گونه‌های اول و دوم دیده‌ایم، و اکنون مواردی را از نوشیدن یا خواستن باده در ایام رمضان می‌آوریم.

مولانا نوع باده را ذکر می‌کند:

خیال دوست بیاورد سوی من جامی — که: گیر بادهٔ خاص و ز خاص و عام مترس
بگفتمش: مهِ روزه‌ست و روز، گفت: خموش — که نشکند میِ جانْ روزه و صیام، مترس
(کلیات ۸۲،۳)

به حق حلقهٔ رندان که باده می‌نوشند — به پیش خلق هویدا، میان روز صیام
هزار شیشه شکستند و روزه‌شان نشکست — از آنک شیشه‌گر عشق ساخته‌ست آن جام
(شیشه شکستند = درِ شیشه را باز کردند.)

به ماه روزه جهودانه مَی مخور تو به شب — بیا به بزم محمد، مدام نوش، مدام
(۶۴،۴)

فاش بیا و فاش ده، بادهٔ عشق فاش به
عید شده‌ست و عام راگر رمضانْست باش گو
(۲۸،۵)

(مراد شاعر عید رمضان نیست بلکه می‌گوید: اکنون عید ما عارفان است، اگرچه برای عوامْ ماه رمضان است.) اما امیرخسرو به شیوهٔ ملامتیان سخن می‌گوید، بدون هیچ گونه قرینه‌ای برای نوع باده، چه در بیت و چه در کل غزل:

می مغانه به رسم قلندر آر و ببین — که ماه روزه و وقت نماز آدینه‌ست
(۱۱۷ غ ۳۳۰)

و اما حافظ، با آن‌که کمتر اهل ایضاح و تصریح به نوع باده (و سایر نمادها)ست، و نیز در مورد بادهٔ رمضان از گونهٔ اول و دوم از ایضاح نوع پرهیخته، دربارهٔ گونهٔ سوم از این شیوهٔ غالب خود عدول کرده و با ذکر «باده یا مَی عشق» از آیین بنیادین نمادگرایی به دور افتاده؛ شاید هم جرأت تفوّه به این یکی را در خود نیافته است. او در مورد باده در طیّ ماه روزه دو بیت دارد: یکی همان بیت متن، که به بادهٔ «عشق» تصریح کرده (که زبان و مضمون آن متأثر از بیت «فاش بیا و...» از مولانا می‌نماید) و دیگر بیت زیر که باز نوع مَی را با ذکر «عشق» مشخّص ساخته است:

زان مَی عشق، کزو پخته شود هر خامی　　　گرچه ماه رمضان است، بیاور جامی

مصطبه: قزوینی: میکده؛ البته دو نسخه که اقدم نسخ حاوی این شعرند «مصطبه» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۹۳۰.)

۳. آتش زدن در خرقه: به طور کلّی به مفهوم نفی امور و رسوم ظاهر است. (نک. ح ۲۰۵/۸.)

عارف سالک: «سالک» صفتی عام است برای هرآن کس که طیّ طریق در طریقت می‌کند، از مرید نوراه تا عارف کامل:

سرّ خدا، که عارف سالک به کس نگفت　　　در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید؟

می‌گوید: وقتی رسوم ظاهر را پس پشت گذاشتی، جهد در طریق رندی آغاز می‌شود، که کمال و انجام آن رسیدن به جایگاه سرکردهٔ رندان جهان است.

سرحلقهٔ رندان جهان: کمتر غزلسرایی است که خود را چنین و یا با القایی نظیر این نخوانده و مزار خود را زیارتگه رندان جهان ندانسته باشد؛ مثلاً خواجو:

سرحلقهٔ رندان خرابات چو خواجوست　　　زان همچو نگینش همه در حلقه نشانند

(دیوان ۲۳۲)

۴. به نظر می‌رسد قصد ساختن ایهام ساختاری (یا به تعبیری: قرائتهای مختلف) داشته است: الف. گو: می‌رسم اینک به سلامت، نگران باش = به سلامت خواهم رسید، منتظر باش و ببین. ب. گو: می‌رسم اینک، به سلامت نگران باش = شخص من خواهد رسید، امّا نگران سلامت من باش، یا به سلامت من بنگر. بیت خالی از طنز و طیبتی نیست، همچنان‌که در این بیتْ طنزی را به شکلی دیگر می‌بینیم:

خواهم اندر عقبش رفت و به یاران عزیز

شخصم ار بازنیاید، خبرم بازآید

و اما اگر قرار باشد از دو ساختار نحویِ بالا یکی را اصل یا باری مهمتر بگیریم دومی خواهد بود، زیرا اساساً کدام سلامت را در چنین عشقی می‌توان تصور کرد؟ دلیلی بهتر از این بیت سعدی؟:

هرکه هواگرفت و رفت از پسِ آرزوی دل

گوش مدار، سعدیا، بر خبر سلامتش

(غ ۳۲۱)

در هر حال می‌گوید: من، اگر هم به تن خویش بازگردم، دیگر آن موجود سالم و سربه‌راه قبلی نخواهم بود.

۵. لعل: و نیز عقیق، یاقوت و غیره، استعاره از لب یار است، که بارها دیده‌ایم به روانبخشی و نیرودهی موصوف شده است. در بیتِ هم‌مضمون زیر «عقیق» به جای «لعل» آمده است:

از آن عقیق که خونین‌دلم ز عشوهٔ او   اگر کنم گله‌ای، رازدار من باشی

ارتباط لعل و خون هم از جهت سرخی و نیز موج زدن است. (نک.ح ۵۲/۱.)

دُرج محبت: استعاره از دل است:

درج محبت بر مُهر خود نیست   یا رب، مبادا کام رقیبان

(نظیر آن «حُقّهٔ مِهر» ۲۰۷/۱؛ در مورد «نشان» هم، نک.ح همین بیت.)

۶. خود خواجه:

تا به دامن ننشیند ز نسیمت گردی   سیل خیز از نظرم رهگذری نیست که نیست

(نک.ح ۷۴/۴.)

۷. هوس می‌کندش: = هوس دارد، آرزو می‌کند؛ از کاربردهای ویژهٔ افعال در قدیم است و متفاوت با هنجار روزگار ما؛ سعدی:

چنان به پای تو در مردن آرزومندم   که زندگانی خویشم چنان هوس نکند

(غ ۲۳۹)

(یعنی چندان هوسی یا میلی به زندگی خود ندارم.) ابن‌یمین، در غزلی با ردیف «هوس می‌کندم» (= هوس دارم):

ساقیا، بادهٔ گلفام هوس می‌کندم   گردش جام غم‌انجام هوس می‌کندم

(دیوان ۲۶۶)

امیرخسرو:

مردن به کوی تو هوسم می‌کند، ولی   یابم اگر چو دیدن رویت بهانه‌ای

(دیوان ۵۲۱)

گفتنی است چنین کاربردی در قدیم در مورد فِعلهای مشابه آن نیز، مثل آرزو کردن و تمنّا کردن و غیره صدق می‌کند؛ فردوسی:

پسر گفت کای شاه آزاده‌خوی   مرا مرگ تو کی کند آرزوی؟

(شاهنامه ۶، ۱۳۱)

(یعنی من کَی آرزوی مرگ تو را دارم؟) کمال خجندی:

روی زاهد نکند آرزوی چشم ترم   میل خشکی نبود مردم دریایی را

(دیوان ۱۹)

نمونه‌ای گویاست و تفاوت نحوهٔ استعمال کلّ این‌گونه افعال را با عصر ما نشان می‌دهد، چه اگر فرضاً مطابق تداول عصر خودمان با آن برخورد کنیم عکس مقصود شاعر را می‌نمایاند، یعنی به نظر می‌آید که روی زاهد آرزوی چشم تر من را نمی‌کند، حال آن‌که به عکس است. نیز تمنّا کردن؛ سعدی:

مَی با جوانان خوردنم باری تمنّا می‌کند　　تا کودکان در پی فُتند این پیر دُردآشام را

(غ ۱۵)

حافظ باز نظیر این وجه را دارد:... گرت باور کند ورنی، سخن این بود و ما گفتیم (۳۶۳/۲)

آصف: غنی آن را متعلق به جلال‌الدین تورانشاه و غزل را راجع به او می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۲۷۳ـ۲۷۴) این نگارنده به روشنی درنیافت چرا تورانشاه؟ بعید نیست که آن روانشاد از بیت ۴ استنباط سفر شاعر کرده که در موکب این وزیر به شیراز بازگشته. یا در بیت آخر صفت «جمشیدمکان» را مختص به او انگاشته است، در حالی که وزیران والامقام دیگری نیز با خواجه معاصر بوده‌اند. به هر حال مصداق روزهٔ شک‌دار است.

۱ اگر رفیق شفیقی، درست پیمان باش
حریف حجره و گرمابه و گلستان باش
۲ شکنج زلف پریشان به دست باد مده
مگو که: «خاطر عشّاق گو پریشان باش»
۳ گرت هواست که با خضر همنشین باشی
نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش
۴ زَبورعشق‌نوازی نه کار هر مرغیست
بیا و نوگل این بلبل غزلخوان باش
۵ طریق خدمت و آیین بندگی کردن
خدای را، که رها کن به ما و سلطان باش
۶ دگر به صید حرم تیغ برمکش، زنهار
وز آنچه با دل ما کرده‌ای، پشیمان باش
۷ تو شمع انجمنی، یکزبان و یکدل شو
خیال و کوشش پروانه بین و خندان باش
۸ کمال دلبری و حسن در نظربازیست
به شیوهٔ نظر از نادران دوران باش
۹ خموش، حافظ، و از جور یار ناله مکن
ترا که گفت که در روی خوب حیران باش؟

۱. احتمالاً برگرفته از بیتی از سعدی در «خبیثات» است، با تبدیل هزل به جِدّ (با توجه به اشتراک الفاظ):

رفیق حجره و گرمابه و کوی   به صحرا با هم و در حجره بر هم

شفیق: در عربی صفت مشبّهه = ناصح کوشا در صلاح شخصِ مورد نصیحت؛ از شَفَق و شَفَقَة، در اصل به معنی ترس و حذر، چنان‌که وقتی می‌گویند: من مشفق بر توام، یعنی بر تو بیمناکم. (لسان‌العرب) در پارسی صفت است = مهربان و نیکخواه.
گرمابه: این‌که در برابر گلستان قرار می‌گیرد نباید با گرمابه در عصر ما قیاس شود،

زیرا گرمابه‌های قدیم (که نمونه‌هایی از آنها تا این اواخر باقی بود) غالباً دارای فضایی گرفته و تیره بود و طول مدّت استحمام هم مزید بر علت. بیهوده نیست اگر فضای کمابیش گرم و مختنق آن در برابر گشادگی فضا و خنکای گلستان واقع شود. در هر حال، غرض از ذکر این سه وضعیت مختلف شخص، اطلاق است، یعنی در همه‌جا و هر حال.

حجره: قزوینی: خانه؛ اقدم نسخ دارندهٔ شعر «حجره» دارند، و مضافاً بیت منقول از سعدی (که احتمال تأثیرپذیری از آن را دادم) نیز «حجره» دارد.

۲. زلف پریشان، مایهٔ پریشیدگی خاطر بیننده است، چنان‌که بارها در اشعار دیده‌ایم. این هم نمونه‌ای از عبید:

سنبل زلف تو هر لحظه پریشان می‌شد
خاطر خستهٔ عشّاق مشوّش می‌کرد
(کلیات ۷۳)

گو... باش: معمولاً به هنگام بی‌اعتنایی به چیزی و بی‌خیالی از آن گفته می‌شد. شکوهٔ شاعر هم از بی‌خیالی مخاطب است. می‌گوید: با خودت مگو که «حالا خاطر هواخواهان آشفته شود، مگر چه می‌شود». محتمل نیز هست که «باد» گذشته از معنی شاعرانه، افادهٔ فرد یا امری بی‌ارزش نیز داشته باشد.

۳. آب حیوان، تاریکی آن، نهان ماندنش از اسکندر و رسیدن خضر به آن از بنمایه‌های بسیار رایج ادب پارسی است. (نک. ح ۴۰/۹.) حافظ در سنجش خضر و اسکندر در این باب، بر این تأکید دارد که کامروایان راستین نه فرمانروایان و بهره‌مندان از زر و زور (چون اسکندر) بلکه اهل ایمان و احسان و عرفان (همانند خضر)اند. این بیت او نیز از این نظر همچون بیت متن است:

فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست — آب خضر نصیبهٔ اسکندر آمدی

۴. زبور: وَ آتَینا داودَ زَبوراً (نساء ۱۶۳) و چند آیهٔ دیگر. جمع آن: زُبُر، به معنی کتابهای آسمانی است، همچنان‌که در چند آیه آمده است، همچون: جاؤا بِالبیّناتِ و الزُّبُرِ و الکتابِ المُنیرِ (آل عمران ۱۸۴) = مَزامیر، که جمع «مَزمور» به معنی سرود است و نام کتابی از عهد عتیق مشتمل بر ۱۵۰ قطعه شعر، که بهترین سرودهای دینی یهود و نصاریٰ است. بنا به برخی روایات، بعضی از آنها از حضرت داود است. مضمون بعضی در توبه و بعضی نیز در ستایش خداست. زبور یا مزامیر، بیش از هر قسمت دیگر از عهد عتیق به زبانهای گوناگون برگردانده و نشر شده است. (مصاحب،

آمیزه‌ای از مدخلهای «زبور» و «مزامیر») زبور را داود (ع) با صوت نیکوی خویش خوانده، و نوشته‌اند که برخی از آلات زهی و بادی چون تنبور و بربط و نبِل [؟ ـ م] و نای را با صوتْ همنواز می‌کرده است. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین)

زبورعشق‌نوازی: پیداست یعنی نواختن زبور عشق، اما شگفتا که در یکی از فرهنگهای بسامدی حافظ چنین مدخلی می‌بینیم: عشق‌نوازی (!) (صدیقیان، فرهنگ واژه‌نمای حافظ)

۵. خدمت: فروزانفر: در اصطلاح صوفیه، رسیدن به حاجات مردم و رفع و تخفیف آلام درونی و بیرونی آنهاست، و نیز به جای کسی کار کردن است، و کسی که این امر را برعهده می‌گیرد باید بردبار و صبور باشد و سود و منفعت دیگران را بر آنِ خویش ترجیح دهد، و چون خدمتْ مستلزم صبر و تحمل است، ناچار در مداومت آن، هویٰ و آرزو شکسته می‌شود [...] صوفیه خدمت را از طریق مجاهده با نفس دانسته‌اند و بدین‌جهت سالک را به تشخیص خود به انواع کار از قبیل جارو زدن خانقاه و آشپزی و قیام به امور مسافران و تیمار ستوران وامی‌داشته‌اند تا سالک تنبل و نیز خودبین بار نیاید و نوع‌دوست و خیرخواه باشد. (شرح مثنوی ۱، ۲۰۸ـ۲۰۹)

۶. صید حرم: به طریق تشبیه یا استعاره = دل عاشق، که چون کبوتری در فضای قدسیِ حریم دوست پرواز می‌کند، و از همین روی صید و قتل او حرام است:

یا رب، مگیرش، ارچه دل چون کبوترم — افکند و کشت و عزّت صید حرم نداشت

(نیز نک. ح ۲/ ۸۰.) اینجا هم مشبّهٌ‌به برای دل است، اگرچه شاعر در ظاهر و از نظر نحوی، «صید حرم» و «دل» را از هم جدا کرده تا رابطهٔ تشبیهی پوشیده و به تشبیه مضمر بدل شود.

۷. شمع انجمن: شاید اشارتی باشد به جایگاه ویژهٔ مخاطب، خواه در میان حلقهٔ دوستان، و خواه از نظر مقام مملکتی.

۸. نادران: تبادر دارد به «ناظران» (به قرینهٔ نظربازی و نظر) به‌ویژه که واجهای «د» و «ظ» قریب‌المخرج‌اند.

* * *

گمان من این است که روی سخن با شخصی مشخص بوده، و بعید می‌دانم که به طور اتفاقی و بدون مقدّمه‌ای خارجی و واقعی سروده شده باشد. محتوای کلّ ابیات، گلایه از کسی است که شاعر ظاهراً دلبستگی ویژه به، یا چشم یاری از، او داشته است.

تعابیر عاشقانه و شاعرانه‌ای که در شعر به وفور وجود دارد مغایرتی با این حکم نمی‌یابد، زیرا اساساً زبان غزل همین است (چنان‌که نظایر آنها، و حتی گاه غلیظ‌تر از آنها، را نیز در مورد ممدوحان خواجه دیده‌ایم.) برای نمونه، در بیت ۲ نخست از شکن زلف آشفته از باد سخن می‌گوید، حال آن‌که لخت دوم از برآشفتگی شاعر از رفتار مخاطب حکایت دارد، به گونه‌ای که برای نشان دادن بی‌اعتنایی یا به اصطلاح بی‌تفاوتی او نسبت به دل‌آزاریی که روا داشته، به نحوی تقریباً غیرعادی، نقل قولی در نقل قول می‌آورد (مگو که «خاطر عشاق گو...») و شاید بتوان حدس زد که طرف به واقع چنین سخنی به زبان آورده یا باری برداشت شاعر این بوده که او در برابر پیامد کردار خویش شانه‌ای با لاقیدی بالا انداخته است. گاهی لحن شاعر حدّتی خاص می‌یابد: تیغ برمکش، پشیمان باش، یکزبان و یکدل شو، و نظایر اینها.

در هر حال، غزل بر حول محور شماتت و حتی مؤاخذه‌هایی که در لفاف شاعرانه پیچیده شده دارای اتحاد کامل محتوایی است، همراه با نقش و تأثیر بی‌گفتگوی ردیف امری در آن.

۱ به دَور لاله قدح گیر و بی‌ریا می‌باش
به بوی گل، نفسی همدم صبا می‌باش

۲ نگویمت که: همه‌ساله می‌پرستی کن
سه ماه مَی خور و نُه ماه پارسا می‌باش

۳ چو پیر سالک عشقت به می حواله کند
بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

۴ گرت هواست که چون جم به سرّ غیب رسی
بیا و همدم جام جهان‌نما می‌باش

۵ چو غنچه، گرچه فروبستگیست کار جهان
تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

۶ وفا مجوی ز کس، ور سخن نمی‌شنوی
به هرزه طالب سیمرغ و کیمیا می‌باش

۷ مرید طاعت بیگانگان مشو، حافظ
ولی معاشر رندان آشنا می‌باش

۱. دَور: ایهام متداول میان معنای موسم و گِردی لاله و نیز گرِدگردانی قدح (مثل دور لاله» در: به دور لاله دماغ مرا علاج کنید... ۳۴۲/۳)

قدح: نیز ایهامی به جام گل لاله دارد، که بارها آن را قدح خوانده‌اند، چنان‌که در شعار حافظ نیز چندین بار میان لاله و قدح ارتباط ایجاد شده است.

۲. بیت قدری معماگونه است، زیرا می‌پرستی اگر خوب است چرا تنها در سه ماه؟ گر بد است چرا همین سه ماه برای آن روا شمرده شده؟ اگر می انگوری است، سه ماه هم برایش مدت کمی نیست، و اگر عرفانی است، چرا نُه ماه باید از آن پرهیخت؟ و اما با توجه به غفران منتظر در «می» و تأویل‌پذیری آن به عشق و سرمستی عاشقانه (ب ۳) شاید بتوان گفت مراد شاعرْ ایجاد پیوند و آمیزه‌ای موزون میان عشق و طاعت یا تعبّد است تا بدین سان هیچ‌یک فوت نشود. البته ظاهر سخن نیز به قدر کافی ملامت هل شرع را برمی‌انگیزد، و لابد خواهند گفت: «این مثل آن است که به کسی بگویند:

سه ماه فسق و فساد کن ولی نُه ماه سربه‌راه باش.» شاید هم بدین سان قصد طنز و دست انداختن اهل زهد و پارسایی در میان بوده است، و الله اعلم.

۳. پیر سالک: پیشتر ذکر شده که «سالک» یک معنی خاص دارد، که شامل مرید و مبتدی و به هر حال کسی است که به مرتبهٔ کمال و وصول به غایات تصوف نرسیده، و یک معنی عام، یعنی هرآن کس که در این طریق می‌پوید، خواه مبتدی و خواه منتهی. در اینجا همین مراد است، چنان‌که در اشعار حافظ ترکیب «عارف سالک» دو بار به کار رفته است. به هر حال چنین پیر راهشناس و رازدانی فرمانش بر پیروان روا و روان است، همچنان‌که در غزل آغازین نیز دیدیم:... که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها (۱/۳). برخی قایل به ارتباطی میان محتوی بیت با حکایت «شیخ صنعان»اند که به خواست دختر ترسا نوشیدن باده را روا شمرد.

۴. جمشید جم نه تنها هیچگاه به سرّ غیب نرسید بلکه حاصل و باقی خود را بر سر تفرعن و تألّه خویش گذاشت. حافظ هم این را بهتر از ما می‌داند. مشکل بتوان این معنی را با خلط میان جم و سلیمان (که در جای خود مصادیق متعدّد دارد) توجیه کرد. بنا بر این، دو راه بیشتر باقی نمی‌ماند: یکی این‌که جم تخت‌روانی ساخت که هرگاه فرمان می‌داد دیو آن را به آسمان برمی‌داشت. (شاهنامه ۱، ۴۱ـ۴۲) و این‌که او فقط «هوای» رسیدن به رازهای آسمانی داشت، که تحقّق هم نیافت. از این روی، سخن خواجه هیچ عیب و اشکالی ندارد. شاید هم می‌خواهد بگوید: اگر شوق وصول به حقایق الهی داری، به جای رفتن به آسمان به جام جم بنگر. دیگر از طریق خلط جم و کیخسرو است، (که آن هم نمونه‌ای مشهور چون نامگذاری جام کیخسرو به «جام جم» دارد.) کیخسرو به گزارش شاهنامه به فرمان سروش بسیچ رفتن به جهان دیگر کرد و در برف و دمه ناپدید شد (۵،۴۱۲ـ۴۱۳) اما بر پایهٔ متون پهلوی و اساطیر ایرانیِ مندرج در آنها (که البته تا حدود دو سده پیش شناخته نبود) «به گَرزمان» یا جهان برین رفت، و به باور زردشتیان از بیمرگان و جاودانان است. (دربارهٔ او، نک.ح ۱۱۶/۱۰، و جام جم: ح ۴۸/۵.) مراد خواجه ممکن است او باشد، همچنان‌که جام او نماد دل‌آگاهی عارفانه از رهگذر عشق و سرمستی است.

۵. خواجه دربارهٔ تنگدلی و فروبستگی غنچه ابیاتی دارد همچون:

صبا ز حال دل تنگ ما چه شرح دهد　　　که چون شکنج ورقهای غنچه توبرتوست؟

غنچه‌گو: تنگدل از کار فروبسته مباش

کز دم صبح مدد یابی و انفاس نسیم

فروبستگی: استخدام به دو معنی است: الف. گیر و گرهی که کار جهان دارد یا انسان با جهان دارد. ب. درهم‌رفتگی و فشردگی گلبرگهای درون غنچه، که به تنگدلی او تعبیر می‌شود. (در مورد اخیر، نک. ح ۵۷/۳.) به هر حال، یکی از دل‌انگیزترین و شاعرانه‌ترین اندرزهای اوست.

۶. احتمالاً تحت تأثیر عبدالواسع جَبَلی است، به‌ویژه با توجه به اشتراک برخی واژه‌ها:

منسوخ شد مروّت و معدوم شد وفا   وز هردو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا

(دیوان ۱،۱۳)

سیمرغ: استاد فقید، ابراهیم پورداود: در اوستا دو بار نام «سَئِنَ» saēna یاد گردیده. این واژه را اوستاشناسان اروپایی به زبان خود به aigel و eagle و adler گردانده‌اند، یعنی عقاب. در این‌که «سئن» همان شاهین (عقاب) است شکی نیست، زیرا در سنسکریت «سین» به معنی عقاب است. در نامهٔ پازند مینوخِرد در فصل ۶۲ در فقرات ۳۷ـ۴۲ چنین آمده است: آشیان سین‌مُرو (سیمرغ) در بالای درخت هَرویسپ‌تُخمه که جدبیش (ضدّ گزند) می‌خوانند جای دارد. هرآنگاه که سین‌مرو از روی آن برخیزد هزار شاخه از آن درخت بروید، و هرگاه بر آن فرونشیند هزار شاخهٔ آن بشکند. هرویسپ‌تخمه در اوستا ویسپوبیش Vispō-bish نامیده شده است. (فرهنگ ایران باستان ۳۰۲ـ۳۰۳، به تلخیص) درختی که آشیانهٔ سیمرغ بر بالای آن است در منابع اسلامی «طوبی» در کوه قاف خوانده شده. در این‌که آیا این مرغْ خودِ باز یا از تیرهٔ آن بوده اختلاف نظرها مانع از اخذ نتیجهٔ قطعی شده است. (نیز دربارهٔ نام و اشتقاق آن و آرای مختلف در این باره و دیگر مطالب راجع به این مرغ، نک. علی سلطانی گردفرامرزی، سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران ۱۳ـ۳۳.)

و اما سیمرغ و آنچه پیرامون این مرغ شگفت‌انگیز آمده، و به‌ویژه بازتابهای آن در جهان اندیشه، فرهنگ و سخن پارسی آنچنان گسترده است که تا کنون کتابهایی چند و مقالاتی فراوان درباره‌اش نگاشته شده است.

بر پایهٔ شاهنامهٔ فردوسی، سیمرغ برای خاندان اَبَرپهلوانان کهن ایران، به‌ویژه زال زر و رستم دستان، چونان دوستی غمگسار و یاریگری کارساز در سخت‌ترین روزان و پیچیده‌ترین فروبستگیها بوده است. آغاز داستان او آنگاه است که سام، به هنگام زادن زال، چون فرزند را با موی سپید می‌بیند سخت اندوهگین می‌شود و آن را به شگون بد می‌گیرد و به‌گمان رهایی از پیامدهای آن، نوزاد را بر بلندای البرزکوه می‌گذارد تا

شکار جانوران شود. سیمرغ گرسنه در پی یافتن خوراک خود و جوجگانش بر او فرود می‌آید، لیکن پروردگارْ مهر بچه را به دل مرغ می‌افگند، وی را به آشیان می‌برد و همراه با بچگانش با گوشت و خونِ شکریده‌هایش بار می‌آورد تا جوانی برومند می‌گردد. از دیگر سوی، سام، که به پیری رسیده و جانشینی برای سپردن زابلستان به دست او ندارد، از کرده پشیمان می‌شود و باز به البرزکوه می‌رود تا پسر را به کاخ خود بازآورد. زال، که جدایی از مام مهربان برایش دلگزاست، وداعی تلخ با سیمرغ دارد، اما مرغ مشتی از پر خود به او می‌دهد تا به هنگام دشواری، پری را بسوزاند تا او به یاری‌اش بشتابد. پر سیمرغ در دو موقعیت خطیر به کار زال و پور او می‌آید: یکی آنگاه که رودابه به رستم باردار است و پیکر درشت جنین از راه عادی برون نمی‌آید و او و مادر هردو در خطرند. زال پری از مرغ می‌سوزاند، سیمرغ فرود می‌آید و چاره را در بیهوش کردن رودابه با مَی و شکافتن پهلو و برون آوردن بچه از شکم می‌داند، که بدین سان مادر و فرزند از خطر می‌رهند. بار دوم وقتی است که رستم، در برابر اسفندیار رویین‌تن، زخمگین و نزدیک به مرگ است. سوزاندن پر تکرار می‌شود و سیمرغ می‌آید، نخست در چشم به هم زدنی زخمهای کشندهٔ رستم را با مالیدن پر خود بر آنها درمان می‌کند. آنگاه تکّه چوبی دوشاخ از درخت گز را به رستم نشان می‌دهد و از او می‌خواهد تیری دوشاخ از آن بسازد تا به هنگامی‌که همهٔ راهها برای بازداشتن شهزادهٔ مغرور از جنگ و خونریزی بسته شود آن را بر چشمان او براند، که مرگ او هم به زخم این تیر است. نیز سیمرغ می‌گوید که جفتی داشته که پیشتر اسفندیار او را کشته، که ظاهراً این نیز در انگیزهٔ سیمرغ بر کین‌کشی از وی بی‌تأثیری نبوده است.

می‌توان گفت که قریب به تمامی آنچه در ادب پارسی، خواه در نوع حماسی و خواه غنایی و عرفانی، دربارهٔ این مرغ اسطوره‌ای آمده، از شاهنامه و ماجرای سیمرغ در آن مایه گرفته است، از «صفیر سیمرغ» سهروردی (عارف و اندیشمندی که بسیار متأثر از فرهنگ باستانی ایران، به‌ویژه اثر ارجمند فردوسی بود) گرفته تا عطار در منطق‌الطیر و جز اینها. پیداست دانسته‌های امروز ما از زبان و ادب پهلوی پیشینه‌ای فراتر از پژوهشهای ایران‌پژوهان در دو سدهٔ گذشته ندارد، حال آنکه الگوگیری شاعران و عارفان قدیم از سیمرغ، بیش و پیش از هرچیز از داستان گیرای این مرغ با بیان پرشور پیر توس بوده است.

سیمرغ و مفهوم نمادین آن در اثر عرفانی شیخ اشراق، خود موضوع بخشی از

پژوهش تقی پورنامداریان است، که از جمله چنین تفسیری از آن دارد: سیمرغ و پر او، در عین آن‌که اشاره به آفتاب و پرتو گرم آن و تأثیرش بر عالم محسوس دارد، حاکی از تأثیر عقل فعال بر عالم تحت‌القمر و حمایت وی از نفوس انسانی و پرورش آنهاست. (رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۱۶۵)

سیمرغ یا عنقا، با توجه به ویژگیهای آن از جمله عظمت، آگاهی و احاطه‌اش بر همه‌چیز می‌تواند نماد حقیقتی باشد ساری و جاری در تمامی جهان و در عین حال بس دور از دسترس اندیشهٔ آدمی، به گونه‌ای که می‌توان آن را غایت هرگونه معرفتی دانست. شاید با سنجشی میان سیمرغ و هدهد (که مطابق قصص سامی هدایتگر به بارگاه سیمرغ خوانده شده) بتوان گفت: وقتی هدهد، با آن همه آگاهی و رهشناسی، تنها یک پیک و پیام‌رسان در درگاه سیمرغ است پیداست بزرگی جایگاه خود سیمرغ تا کجاست. همچنین تأثیر سیمرغ شاهنامه بر متون ادب پارسی، به متون قدیم ختم یا منحصر نمی‌شود، چنان‌که مثلاً من تردیدی ندارم که نیمایوشیج، پیر شعر نوِ پارسی، در شعر نمادین نامور خود «مرغ آمین»، تأثیراتی آشکار از سیمرغ شاهنامه در خلق الگوی مرغ رهایی‌بخش شعرش (جدا از جنبه‌های متافیزیکی آن) گرفته، اگرچه با افزودن جنبه‌هایی خلّاقانه از خود بر تصوّرات کهن از این مرغ، آن را بدل به نمادی سیاسی و اجتماعی کرده است. به هر حال تحلیل و دلایل خود را پیرامون آن به تفصیل بیان کرده‌ام. (نک. از همین قلم، داستان دگردیسی [،] روند دگرگونیهای شعر نیمایوشیج ۲۶۳ـ۲۶۵.) به هر حال اگر شاعران و عارفان گذشته غایت طریق معرفت و عرفان را رسیدن به سرمنزل عنقا یا جایگاه سیمرغ خوانده‌اند به دلیل همین ویژگیهای شگفت‌انگیزی است که برای آن قایل بوده‌اند، چنان‌که حافظ می‌فرماید:

من به سرمنزل عنقا نه به خود بردم راه
قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

ویژگی بزرگ دیگر سیمرغ، که در بسیاری اشعار مربوط به او آمده، بلندی همت و والایی طبع اوست. مثلاً انوری همت ممدوح خود را به سیمرغی مانندە می‌کند که به خلاف مرغان فرومایه، ارزن‌خوار یا مُسته‌گیر (خرسنده به امور حقیر) نیست:

از جوف چرخ پُر نشود دست همّتت سیمرغ همّت تو نه مرغان ارزن است
(دیوان ۸۴،۱)

بیتی گویا از سعدی:

اگر عنقا ز بی‌برگی بمیرد شکار از چنگ گنجشکان نگیرد
(رسائل نثر، ش ۱۱۵)

(نیز دربارهٔ سیمرغ، علاوه بر مآخذ مذکور در این مقال، نک. علینقی منزوی، سیمرغ و سی مرغ؛ در باب بازتابهای این مرغ در ادب پارسی: سلطانی گردفرامرزی، پیشین، تمامی فصل ۱۰، ۲۸۱ـ۳۵۱، که سعی مأجوری است در استخراج مضامین مربوط به سیمرغ، قاف و دیگر پیوسته‌های آن از متون ادب. همچنین نک. شرح حاضر، «عنقا» در: ۷/۳، و «قاف»: ح ۴۵/۳.)

کیمیا: نک. ح ۵/۱۰.

۷. رندان آشنا: قزوینی: رندان پارسا؛ ضبط خانلری با اقدم نسخ مطابقت دارد. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۹۳۵.) البته ضبط قزوینی در اینجا عیناً مثل ضبط او در این بیت است:

خوبان پارسی‌گو، بخشندگان عمرند　　　ساقی، بده بشارت، رندان پارسا را

در حالی که خانلری در بیت اخیر «پیران پارسا» دارد. این نگارنده پیشتر دربارهٔ «رندان پارسا» توضیحی داده و آن را ترکیبی پارادوکسی خوانده است. (نک. ح ۵/۱۱.)

۱ صوفی، گلی بچین و مرقّع به خار بخش
وین زهد تلخ را به می خوشگُوار بخش
۲ طامات و شَطح در رهِ آهنگِ چنگ نِه
تسبیح و طَیلَسان به می و میگسار بخش
۳ زهد گران، که شاهد و ساقی نمی‌خرند
در حلقهٔ چمن به نسیم بهار بخش
۴ راهم شراب لعل زد، ای میر عاشقان
خون مرا به چاه زَنخدان یار بخش
۵ یا رب، به وقت گل، گنه بنده عفو کن
وین ماجَرا به سروِ لب جویبار بخش
۶ ای آن‌که ره به مشرب مقصود برده‌ای
زین بحر، قطره‌ای به من خاکسار بخش
۷ شکرانه را که چشم تو روی بتان ندید
ما را به عفو و لطف خداوندگار بخش
۸ ساقی، چو شاه نوش کند بادهٔ صبوح
گو: جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش

۱. خار: می‌توان آن را تبادری به «خوار» دانست، به دلیل تحقیری که شاعر نسبت به مرقع، خرقه و نظایر آن دارد، اگرچه خود «خار» هم چیزی محقر و بی‌ارزش است، چنان‌که مثلاً در مثلها از «بی‌قدری خار سر دیوار» سخن می‌رود. همچنین، به قرار مسموع، برخی صوفیان مرتاض‌منش، خار و برخی چیزهای نوک‌تیز دیگر را در خرقه (که خود غالباً از جنس خشن است) می‌ریخته‌اند تا مزید ریاضت شود. احتمال می‌دهم که منظور سنایی در این بیت چنین چیزی باشد:

ای آژده به سوزن حسرت هزار دل   سودت چه دارد آن‌که مرقع بیاژنی؟
(دیوان ۷۰۰)

(آژنیدن = خلانیدن) اگر چنین چیزی صحت داشته باشد، می‌توان به رابطه‌ای میان مرقع و خار از این حیث قایل شد.

و اما مرقع صوفی با مَی خوشگوار شسته و پاک می‌شود؛ خواجو:

به کوی مغبچگان، جامه‌های صوفی را به جامهای می خوشگوار می‌شویند

(دیوان ۶۸۲)

خواجه نیز از صوفی می‌خواهد از زهد و ریاضت خشک دست بدارد و روی به جهان زیبایی و سرمستی آورد.

تلخ: قزوینی و سایه: خشک؛ مطابق ثبت دفتر دگرسانیها قدیمترین نسخ «تلخ» دارند، که تضادی هم با «خوشگوار» دارد، اما حسن «خشک» بیشتر در هماوایی آن با «خوشگوار» است، هرچند خالی از تضادی با آن هم نیست.

۲. طامات: (به تشدید یا در پارسی به تخفیف «مـ») به طور کلّی به معنی دعاوی بزرگ صوفیانه‌ای است که معنای ظاهری آنها غالباً مغایر شرع است، اگرچه صوفیه خود منکر این مغایرت‌اند. برخی شطحهای تند و بی‌پروا نیز طامات خوانده می‌شود.

شطح: سخنی است معمولاً دارای دو سو که رابطه‌ای معادله‌گونه با یکدیگر دارند و یک‌سوی آن دارای معنایی دوپهلوست که یکی از این‌دو رابطهٔ تضاد با سوی دیگر شطح پیدا می‌کند. شطح و طامات در اشعار حافظ به طور کلّی مردود و مشمول طعن و ذم است. پیشتر دربارهٔ این دو اصطلاح مهم تصوّف توضیح کافی داده شده است. (نک. ج ۱، ۱۷۵ ـ ۱۸۶.)

طیلسان: جامه‌ای که همچون پرده‌ای آن را روی سر و شانه‌ها می‌افگنده‌اند. در آغاز ویژهٔ یهودیان و مسیحیان بوده (اسرارالتوحید ۱، ۱۳۰) و بعدها علمای دین و زاهدان مسلمان نیز می‌پوشیده‌اند. گویا نوعی از آن را که به رنگ سبز بوده در فارسی «طاق» می‌گفته‌اند. دُزی در فرهنگ البسهٔ مسلمانان (۲۶۳، متن و حاشیه دیده شود) نوشته است که: طیلسان شبیه است به شال گردن یا سرپوش دانشگاهیِ فرنگان و اصل آنها را از یک منشأ می‌داند. ناصر خسرو (دیوان ۳۴۴) و عین‌القضات (نامه‌ها ۱، ۲۴۳) علمای دین را به حرص بر پوشیدن طیلسان مورد نقد قرار داده‌اند. در نسخه‌های کهن آثار عطار، فعل مربوط به پوشیدن طیلسان «بر سر فکندن» است. (اسرارنامهٔ عطار، تعلیقات مصحح ۲۶۸) طیلسان لباس افراد متشخّص چون قضات، مفتیان و سایر رجال بوده و نشانهٔ تشخص هم به‌شمار می‌رفته است. در بیت متن به معنی جامهٔ زُهّاد و علمای دینی است، چنان‌که سنایی در «کارنامهٔ بلخ» به همین معنی آورده است:

درسْ مدروس گشت و منبرْ دار طیلسان طوق شد، ردا زنّار

(مثنویها ۱۵۵)

میگسار: اگرچه ارادهٔ معنای معمول آن یعنی میخواره هم مشکلی ندارد، اما به گمان من اینجا به معنای کهن‌تر آن یعنی ساقی و آورندهٔ شراب به کار رفته، زیرا تسبیح و طیلسان در بیت جنبهٔ انعام یا دستخوش دارد، که معمولاً به ساقی داده می‌شد، همچنان‌که در کافه‌های عصر ما به گارسون داده می‌شود، که صورت مدرن ساقی است. در متون کهن، به‌ویژه شاهنامه، بارها به این معنی آمده، همچون:

تو، ای میگسار، از میِ بابِلی — بپیمای تا سر یکی بلبلی
بپیمود مَی ساقی و داد زود — تهمتن شد از دادنش شاد زود
(۱۶۱،۲)

بیاورد یک جام می، میگسار — که کشتی بکردی برو بر گذار
(۲۶۵،۶)

(دربارهٔ ریشهٔ «گساردن» نک. ح ۱۴۹/۱۱.)

بیت ادامهٔ بیت نخست است، و از نظر شاعر، طامات و شطح به عنوان دعویهای توخالی، و تسبیح و طیلسان چونان دو نشانهٔ رسوم ظاهر باید رها و عشق و شور و مستی جایگزین آنها شود.

۳. گران: ایهام: الف. سخت، گزافه؛ ب. گرانی کننده بر دیگران، ملال‌آور، گرانجانانه؛ ج. کم‌ارزش یا ناسزامند (به قرینهٔ «خریدن»)

حلقه: ایهام: الف. دایرهٔ گلها در چمن؛ ب. حلقه یا جرگهٔ اهل عیش در چمن؛ ج (احتمالاً) حوزه یا حلقهٔ زاهدان یا صوفیان زهدپیشه

شاهد و ساقی، طبعشان از زهد و گرانجانی بیزار است و آن را خریدار نیستند. چنین زهدی را باید در چمن دل‌انگیز به نسیم بخشید (با ایهام = به باد داد) ضمن این‌که نسیم بهار مظهر سبکروحی است، در برابر آن «گرانی».

۴. شراب لعل: گذشته از معنی معمول آن، به نظر می‌رسد استعاره از لب لعل‌فام یار باشد، چنان‌که در سنت شعرْ بی‌شمار آمده، ضمن این‌که چاه زنخدان هم مجاور لب است.

میر عاشقان: معمولاً معنایی بجز معشوق (از آن روی که بر عاشق امارت و استیلا دارد) ندارد، زیرا عشق چیزی نیست که به آسانی در افراد اندازه‌گیری و سنجش شود تا مثلاً یکی را به عنوان میر و سالار عاشقان برگزینند. اگر مولانا آن را برای شمس به کار می‌برد امری دیگر و ناشی از ارادتی است که به او دارد و جایگاهی که در عالم عشق برای وی قایل است. به هر حال «میر عاشقان» چیزی متفاوت از مشابهات

صوریِ آن مثل «میر مجلس»، «میر عسس» و غیره است. توجه داشته باشیم که در اینجا «میر عاشقان» ظاهراً از «یار» جدا انگاشته شده، و چنانچه بخواهیم آن را به معنی یار و بدل از خداوند بگیریم توجیه قضیه تنها از طریقی است که من «پی گم کردن» از سوی شاعر خوانده‌ام، یعنی این‌که گاهی وانمود می‌کند که معشوق او کسی بجز حضرت حق است. (در همین مورد و برای ملاحظهٔ شکلی از این شیوه، نک. ح ۶۲/۴.) بنا بر این، گمان می‌کنم حافظ «میر عاشقان» را بدلی از حضرت حق، با استفاده از شیوهٔ یاد شده، آورده باشد. این احتمال وقتی قوت می‌گیرد که می‌بینیم در بیت بعد هم نظیر همین کار را کرده، چه در آن نیز، که باز سخن از گناه است، هم «رب» (بدل از «میر عاشقان») حضور دارد و هم «یار» (سرو لب جویبار). (نک. توضیح آن.) نیز گفتنی است که اکثر قریب به اتفاق نسخ در «میر عاشقان» اتفاق دارند (دفتر دگرسانیها ۹۳۸،۲) و فقط یک نسخه دارد: پیر عاشقان، که در آن نیز بعید نیست به دلیل مشکل مذکور «میر» به «پیر» تبدیل شده باشد.

خون مرا به چاه... : ایهامی هم دارد به ریختن خون در چاه. همچنین در اینجا رابطه‌ای هم میان لعل و خون از نظر رنگ و شکل هست، که نظیر آن را در چند بیت او نشان داده‌ام. (نک. ح ۵۲/۱.)

می‌گوید: اگر من گزافه‌روی کردم و از جای خود به در شدم تأثیر شرابی بود که از لب یار درکشیدم؛ پس گناه مرا به زیبایی ذقن یا چانهٔ یار (که مجاور آن لب است) عفو کن.

۵. ماجرا: ایهامی دوگانه بلکه سه‌گانه می‌توان در آن دید: الف. «جریٰ» (جاری شد) با جریان آب در جویبار؛ ب. با جریان اشک (از این روی که استغفار چه بسا همراه با گریه است.) ج. احتمالاً ایهامی (یا دست‌کم تداعیی) به این معنی هم دارد که: گناه مرا در جویبار بیفگن تا برود. شایان توجه این‌که «سرو لب جویبار» نیز ایهام دارد به (یا استعاره‌ای است از) یار سروقامتی که در چشم اشکبار شاعر جلوه‌گر است، چنان‌که نظایر آن را بسیار دارد. (نک. ح ۱۱۶/۵.) شاید هم می‌خواهد بگوید: دلارایی سرو یا دلدار سروبالا، همراه با دل‌انگیزی گل، مرا به گناه (میگساری) برانگیخته. به هر حال بیتی است ایهام در ایهام و بس موجز.

چنان‌که در مورد بیت قبل هم ذکر شد، شاعر در اینجا نیز خداوند و معشوق را در ظاهر از هم جدا فرانموده، در حالی که این‌دو ممکن است در حقیقت و در مآل یکی باشند.

۶. مشرب: ایهام: الف. مسلک، طریقت، مشی؛ ب. محل شرب، آبشخور (به قرینهٔ بحر و قطره)

خاکسار: «خاک» ایهامی از نوع معروف به «ایهام ترجمه» با آب (بحر) دارد، یا می‌توان گفت طباقی پوشیده با آن دارد. در اشعار حافظ هم مثل سلف او، سعدی، طباق (یا تناسب) از نوع پوشیده فراوان است، مثل: ای صبا، نکهتی از خاک ره یار بیار... (۲۴۴/۱) که «صبا» به جای «باد» در برابر «خاک» آمده. یا:... ای ابر لطف، بر منِ خاکی ببار هم (۳۵۴/۹) که «ابر» معادل «آب» در مقابل «خاکی» قرار گرفته است.

۷. خداوندگار: ایهامی است میان خدا و پادشاه. معلوم هم نیست کدام یک مراد است؛ اگر عطف به قبل کنیم خداست، و اگر بیت بعدی (مدحی) را لحاظ کنیم پادشاه خواهد بود، و مقدّمه‌ای برای مقطع شعر.

وقتی این بیت را با بیت قبلی (که غالباً در نسخ به دنبال هم‌اند) با هم بنگریم، طنزی نیرومند بر زاهدان دارد، چون نخست با لحن تمسخر می‌گوید: تویی که راه را (آن هم در این همه غوغای سرگردانی اهل نظر) یافته‌ای، اندکی هم از یافته‌ات به منِ خاکی کرامت کن. آنگاه با طنزی دیگر می‌گوید: تو که بحمدالله هیچگاه چشمت بر زیبا و زیبایی نمی‌افتد، ما را به حق خداوند (یا به ایهام: پادشاه) عفو بفرما.

۸. حسن طلب است. به هر حال یک جام زرین می‌توانسته کلّی در زندگی شاعر کارسازی کند. همچنین محتمل است که شعر را در حضور پادشاه انشاد کرده باشد.

۱ باغبان گر پنج روزی صحبت گل بایدش
بر جفای خار هجران، صبر بلبل بایدش
۲ ای دل، اندر بند زلفش از پریشانی منال
مرغ زیرک چون به دام افتد، تحمّل بایدش
۳ با چنین زلف و رخش، بادا نظربازی حرام
هر که روی یاسَمین و جعد سنبل بایدش
۴ رند عالمسوز را با مصلحت‌بینی چه کار؟
کار مُلک است آن که تدبیر و تأمّل بایدش
۵ تکیه بر تقوِیّ و دانش در طریقت،کافریست
راهرو، گر صد هنر دارد، توکّل بایدش
۶ نازها زان نرگس ترکانه‌اش باید کشید
این دل شوریده، تا آن جعد و کاکل بایدش
۷ ساقیا، در گردش ساغر، تعلُّل تا به چند؟
دور چون با عاشقان افتد، تَسَلسُل بایدش
۸ کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آواز رود؟
عاشق مسکین چرا چندین تجمّل بایدش؟

۲. بعید نیست تأثیری هم از کبوتر زیرک کلیله و دمنه گرفته باشد، به‌ویژه که در آن تأکید بسیار بر شکیبایی و بردباری شده است، نظیر: «این غربت را در دل خود چندین وزن منه، که عاقل هرکجا رود به عقل خود مستظهِر باشد. و شُکر در همه ابواب واجب است، و هیچ پیرایه در روز محنت چون زیور صبر نیست.» (۱۸۱) یا شکرِ همراه با خرسندی، همچون: «عاقل را از حطام این دنیا به کفاف خرسند باید بود.» (۱۷۹) کلّ داستان، شناختهٔ همگان است، و این‌که چگونه مرغِ افتاده به بند با صبر و زیرکی خود و تدبیر یارانش سرانجام رهایی یافت.

و اما در بیت باید به اعتبار تشبیه توجه داشت، زیرا مراد شاعر آن‌گونه تحمّلی نیست که به هنگام گرفتاری می‌باید به طَوع یا کَرْه برای رهایی صورت داد، بلکه این

بند و دام را باید از ژرفنای دل آرزو کرد و خوشنود به آن بود:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است
عــاقلان دیــوانــه گــردند از پــیِ زنــجیر مــا

منال، ای دل، که در زنجیر زلفش همه جمعیت است آشفته‌حالی

بیت متن به لطف بیان آن به مَثَل بدل شده است. (امثال و حکم ۱۵۲۸،۳)

۳. یاسمین: در عربی: یاسمون، که با آن معاملهٔ جمع سالم کرده و مفرد آن را «یاسِم» گفته‌اند، مثل «صاحِب». (نک. فیروزآبادی، القاموس المحیط، مادّهٔ «ی س م».)

می‌گوید: هرآن‌که با وجود چنین زلف و رخی برای رخ به دنبال یاسمن و برای زلف در پی سنبل باشد نظربازی بر او حرام باد. می‌توان «حرام» را در اینجا حیف و هدر هم معنی کرد، چون اساساً نظربازی با نامحرم در شرع حرام انگاشته می‌شود.

۴. مصلحت‌بینی: صلاح، صلاح‌اندیشی، اهل صلاح و خلاصه هرآنچه مخصوص یا موصوف به بصیرت و فراست دنیوی است در کلّ غزل پارسی مردود و منفی تلقی می‌شود:

چون مصلحت‌اندیشی، دور است ز درویشی
هم سینه پرآتش به، هم دیده پرآب اَولیٰ

با بیانی که خالی از طنز نیست می‌گوید: این ملوک‌اند که باید غم مملکتداری را بخورند و دغدغهٔ مصالح اینجهانی داشته باشند. برای آن‌کس که کلّ عالم را درباخته است این مُلکتها و مصلحتها به چه کار می‌آید؟

۵. تکیه بر تقوی و دانش: مطابق آرای صوفیه، مغایر با اصل توکل به خداوند است. (نک. «توکل» در سطور زیر) چنان‌که در بحث از توکل از آن نیز سخن گفته‌اند. تقوی و دانش، هردو، نوعی از سبب و واسطه‌اند، حال آن‌که توکل، خود درگذشتن از اسباب و دریافتن مسبّب اسباب است. به‌ویژه ملامتیه بر عدم اتکا بر این دو تأکید نهاده و از غرور پارسایی و عُجب علم تحذیر داده‌اند. در نظر آنان کمتر چیزی به اندازهٔ غرّگی به تقوی و دیگر فضایل انسانی، نفرت‌انگیز انگاشته می‌شود. ابوالعلاءِ عفیفی در ضمن بحث از اصول این فرقه و آنچه سعی در اختفای آن دارند (و در مرتبهٔ پس از «صدق» و «اخلاص») می‌نویسد: سومین چیزی که ملامتیه به پنهان داشتن آن کوشایند و آشکار کردنش را ریا و ادعا می‌دانند علم است. ملامتی به علم و دانش خود توجهی ندارد و هرگز دانش خویش را آشکار و بدان افتخار و ادعا نمی‌کند، زیرا به باور آنان رؤیت و مشاهدهٔ علم مثل رؤیت و مشاهدهٔ حال و عمل از حجابهای تاریک میان خدا

و بنده است. دلایل آنان بر این اعتقاد خود از این قرار است: اولاً علم بنده از علم خدا سرچشمه می‌گیرد و در سنجش با آن بس ناچیز است. ثانیاً همچنان‌که بنده به انجام عملی مجبور است، در علم خود نیز چنین است. پس علم در عبد به منزلهٔ عاریت است. ثالثاً علمی که عبد دارد امانتی است ودیعه نهاده از حق در دل عبد؛ پس اظهار و انتشار آن در حکم افشای سرّ الهی است. خداوندْ علم را هم مثل حال به کسی می‌بخشد که خود بخواهد و او را امین بر آن بداند. این‌که بزرگان ملامتیه سکوت را برتر از تکلّم در مسایل علمی و الهی دانسته‌اند از همین‌روست. همچنین اگر علم و دانشی بر ایشان کشف شود، باز هم در سکوت خواهند بود. (ملامتیه، صوفیه و فتوت ۱۰۹ـ۱۱۱، به تلخیص) دیگر بزرگان حکمت و معرفت نیز جای جای در این باره سخن گفته‌اند. غزالی به دقت شرح می‌دهد که دانستن علوم گوناگون چگونه کبر و بزرگ‌خویشتنی را افزایش می‌دهد. می‌گوید: علومی چون طب، حساب، نجوم، لغت، جدل و خلاف جز بر تکبّر نمی‌افزاید، اما علم حقیقی، که علم دین است، بر درد و احساس شکستگی می‌افزاید، اگرچه در عین حال بیان می‌کند که چگونه حتی اهل دین و فتاوی دینی، پارسایان و صوفیان به جای فروتنی، خود را از خلق برتر می‌انگارند و بر آنان منّت می‌نهند. (نک. کیمیا ۲، ۲۵۷ـ۲۶۰.) با صراحتی کم‌نظیر می‌گوید: «عالم گوید: من چندین نوع علم دانم؛ فلان چه داند و استاد وی که بوده است؟ و اگر مناظره کند جهد کند تا خصم را اسیر آورد، اگر نیز به باطل بوَد. و شب و روز در آن بوَد تا عبارتی و سخنی و سجعی غریب یاد گیرد [= از بر کند ـ م] تا در محافل بگوید و بدان خویشتن در پیش دیگران افکند. و باشد که لغت غریب و الفاظ و اخبار یاد گیرد تا بر دیگران غلبه کند و نقصان ایشان فرانماید. و آن کدام عالم و عابد باشد که از چنین معانی خالی باشد اندک یا بسیار؟» (همان ۲۶۳)

توکّل: در قرآن تأکید بسیار بر آن شده است، مثل: و عَلَی اللهِ فتَوَکَّلوا اِن کُنتُمْ مؤمنین (مائدهٔ ۲۳؛ نیز نک. معجم قرآن، محمدفؤاد عبدالباقی، مادّهٔ «و ک ل».) حدیث قدسی: لَیسَ شَیءٌ عِندی افضلُ مِنَ اَلتَوَکُّلِ عَلَیَّ وَ اَلرِّضا بِما قَسَّمْتُ. (کلیات حدیث قدسی ۳۳۵) (هیچ چیز نزد من برتر از توکل بر من و رضا به آنچه بخش کرده‌ام نیست.)

عناصر بیت حافظ بسیار نزدیک به بیت حسن دهلوی است:

از ما نه علم جوی، نه زهد و نه معرفت   راهی همی‌رویم به امّیدواریی

(دیوان ۳۹۴)

در اینجا «امّیدواری» بدل از «توکل» است، همچنانکه خود حافظ نیز می‌گوید:

به صد امّید نهادیم درین بادیه پای ای دلیلِ دلِ سرگشته، فرومگذارم

این بیت او نیز چون بیت متن در معنای توکل از نظرگاه تصوف است، گرچه بدون لفظ آن:

در طریقت هرچه پیش سالک آید، خیر اوست

در صراط مستقیم، ای دل، کسی گمراه نیست

و اینجا با لفظ آن:

نگارا، در غم سودای عشقت توکّلْنا علیٰ ربِّ العبادِ

توکل در تعریف شقیق بلخی چنین است: اطمینان و طمأنینهٔ نفس به وعدهٔ خداوندی. (عفیفی، پیشین ۵۸) ابوسلیمان دارانی: آخِرُ اَقدامِ الزّاهدینَ اوّلُ اَقدامِ المتوکّلین. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۸۰) (واپسین گامهای زاهدان، نخستین گامهای متوکلان است.) از ابوالحسن خرقانی در نورالعلوم منقول است: «روزی شیخ [خرقانی] از صوفئی پرسید که: دوست داری که با خضر (ع) دوستی داری؟ گفت: دارم. گفت: سال تو بر چند است؟ گفت: نود و هفت. گفت: نان خدای که نود و هفت سال خورده‌ای بازده. نیکو نبود که نان خدای خوری و صحبت با خضر داری.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۳۳۲) برتلس به درستی توکل را نفی وساطت در کسب اسباب تعریف و ذکر می‌کند: در اینجا هرگونه ارتباط با خدا بجز ارتباطی مستقیم، همچون شرک و چندخدایی ارزیابی می‌گردد. (همان‌جا) خواجه عبدالله انصاری: «توکل بر سه درجه است: یکی به تجربه [کذا؛ تجربت؟ ـ م] و دیگر به ضرورت، سیم به حقیقت. به تجربتی آن است که می‌کوشد و می‌سازد؛ و آن حال مکتسبان است. و ضرورت [ضرورتی؟ ـ م] آن است که بداند درست که به دست کسی چیزی نیست، و حیلت کردن سود نیست، و در سبب بر نیست، و بیارامد؛ و این حال منتظران است. و حقیقتی آن است که بداند که عطا و منع به حکمت است، و قسّام مهربان و بی‌غفلت است، و رهی را پیوسته روی حیرت است، و بیاساید؛ این حال راضیان است.» (صد میدان ۲۸ـ۲۹) غزالی در کیمیای سعادت اصل هشتم را «در توحید و توکّل» قرار داده و این‌دو را از آن روی با هم آورده که وابسته به هم‌اند، یعنی آن‌که به توحید رسد قهراً اهل توکل نیز هست، و به عکس. «بدان‌که توکل از جمله مقامات مقرّبان است و درجهٔ وی بزرگ است، لیکن علم وی در نفْس خویش باریک است و مشکل، و عمل به وی دشوار است. و اِشکال وی از آن است که هرکه هیچ چیز را جز

حق تعالی اثری بیند در توحید وی نقصان است، و اگر جمله اسباب نیز از میان برگیرد در شریعت طعن کرده باشد، و اگر نیز اسباب را مسبّبی نبیند با عقل خویش مکابره کرده باشد، و چون ببیند باشد که بر چیزی دیگر از اسبابْ توکل کند و در توحید نقصان افتد. پس شرح توکل، چنان‌که عقل و شرع و توحید در هم بگوید و میان همه جمع بکند، علمی غامض است و هر کسی نشناسد.» (۵۲۷،۲) غزالی توکل را از احوال می‌داند: «بدان‌که توکل حالتی است از احوال دل، و آن ثمرهٔ ایمان است به توحید و به کمال لطف. و معنی این حالت، اعتماد دل است بر وکیل و استوار داشتن وی و آرام گرفتن به وی، تا دل درْ روزی نبندد و به سببِ به‌خلل شدن اسبابِ ظاهرْ شکسته‌دل نشود بلکه بر خداوند اعتماد دارد که روزی به وی می‌رساند.» (همان ۵۴۰ـ۵۴۱) عبّادی: «توکل اعتمادِ کردن است بر قضا و تمسّک کردن است به فضل خداوند. آن مقدار که بنده در طلب معیشت خود و کسب مهمّات خود روزگار بَرَد از لوازم دین و مهمّات اوامر الهی محروم شود هرگز تدارک نپذیرد و آن ثُلمه هرگز مُنْسَدّ نگردد. پس شرط بندگی آن است که [...] دست از آمال خود بدارد و روی از نصیب خود جستن بگرداند و یکباره اعتماد و اعتصام از خلق ببرّد و بداند که جمله خلایق در قید عجز اسیرند.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۱۱) بزرگان دین، و در صدر همه پیمبر اسلام (ص) و عارفان بزرگ از کج‌فهمی توکل، که بلایای خرد و کلان در آن مندرج است، هشدار داده‌اند. ماجرای آن عربْ معروف است که اشتر خود گم کرد. نزد پیامبر رفت که: به خدا توکل کردم، شتر از کف دادم. فرمود: اَعْقِلْها و توکَّلْ: نخست زانوی اشتر را ببند، و آنگاه توکّل کن.

گفت پیغمبر به آواز بلند ‌‌‌‌ ‌ با توکل زانوی اشتر ببند

(مثنوی ۵۷،۱)

پسر مولانا، سلطان ولد، هم شرحی بر بیت پدر دارد همراه با ذکر ماجرای آن عرب و اشتر. (معارف ۱۱۴) برخی زُهاد و متصوفه، با همان برداشت نادرست از توکل، رجوع به طبیب و استعمال دارو به هنگام بیماری را منافی با توکل و به منزلهٔ توسّل به غیر خالق تلقی کرده‌اند. استاد بزرگ عرفان، فروزانفر، در ردّ این قول غلط نوشته‌اند: «مطابق احادیث متعدد، حضرت رسول اکرم خود دوا به کار برده و صحابه را به وقت بیماری به استعمال دارو امر فرموده است. معالجهٔ مرض و دارو به کار بردن به عقیدهٔ فقها و بزرگان صوفیه از مقولهٔ دفع ضرر است به وسائل مناسب خود.» (شرح مثنوی ۳۸۴،۲ـ۳۸۵) غزالی: «اگر کسی در غاری نشیند که راهگذر خلق نبود و آنجا گیاه

نبود و گوید: توکل می‌کنم، این حرام بود و خویشتن را هلاک کرده باشد و سنت خدای تعالی ندانسته باشد.» (پیشین ۵۴۶) شمس: «موضع توکل کدام است؟ [...] یعنی رسول را (ع) توکل نبود چندین در جهاد می‌کوشید؟ عارف نبود؟ عالم نبود؟ نیکمرد نبود؟» (مقالات ۲۰۰)

کسب و پیشه در طلب رزق: یکی از مقولات مهم در ارتباط با توکل است، و آرا و اقوال در آن بسیار، که به نقل اندکی اکتفا می‌رود. عزالدین محمود کاشانی: «احوال متصوفه در تسبّب و توکل به حسب اختلاف درجاتْ مختلف است. بعضی به جهت ضعف حال یا صلاح وقت در طلب رزقْ توسّل به اسباب کنند، و بعضی به جهت قوّت حال و سلب اختیار به کفالت حق تعالی اکتفا نمایند و بر او توکل کنند و به هیچ سببْ توسّل و توصّل به رزق مقسوم نجویند [...] ابراهیم ادهم (رح) گاهی به ناطُوری یا حَصاد [= دروگری ـ م] به جهت نفقهٔ اصحاب، لقمهٔ حلال کسب کردی [...] ابوجعفر حدّاد، که استاد جنید بود (رح) به هر دو شب یا سه شب بین‌العشائین بیرون آمدی و قدر مایحتاج از درِ خانه‌ها سؤال کردی.» (مصباح‌الهدایة ۲۴۷ـ۲۴۸) یحیی باخرزی: «اجماع مشایخ است که ترک اشتغال به انواع کسب و صناعات و اوقات خود را به عبادات و طاعات مستغرق کردن بهتر و فاضلتر است، لیکن کسی را که غم و اندیشهٔ طلب رزق از دل بیرون تواند کردن.» (فصوص‌الآداب ۱۹) زرین‌کوب: کرّامیان قایل به ترک کسب بودند، زیرا کسب را منافی با توکل می‌دانستند، اگرچه بسیاری از صوفیه دارای اشتغال و کسب و حرفه بوده‌اند. حتی از ابوعلی رودباری منقول است که گفت: اگر پنج روز بر صوفی بگذرد و او گرسنه باشد او را وادارید که به بازار رود و به کسب بپردازد. (جستجو در تصوّف ایران ۴۷) فروزانفر: از ابن‌سالم بصری، از صوفیان بنام، نقل می‌کنند که: التوکّلُ حالُ رسولِ الله (ص) و الکَسبُ سنّةُ رسولِ الله (ص). تلبیس ابلیس، چاپ مصر، ص ۲۸۱. اما دسته‌ای دیگر از صوفیان، توکل را ترک کسب شمرده می‌گویند: خدا ضامن رزق است به موجب آیهٔ شریفهٔ: وَ مَن یَتَّقِ اللهَ یَجعَلْ لَهُ مَخرجاً و یَرْزُقْهُ مِن حیثُ لایَحتَسِبُ و مَن یتوکلْ عَلَی اللهِ فهُوَ حَسبُهُ (طلاق ۲ـ۳) (شرح مثنوی ۲،۳۶۴ـ۳۶۵) در برخی منابع تصوف، حکم اصناف خلق در مورد کسب و ذخیرهٔ رزق نیر ذکر شده، مثلاً عزیز نسفی در باب صوفیان متأهل و مجرد می‌گوید: «کسانی که عیال دارند، اگر کسب کنند، و اگر ذخیره نهند، توکلِ ایشان را زیان ندارد، اما باید که ذخیرهٔ یکساله بیش ننهند، و کسب بر وجه حلال کنند.» در مورد بی‌عیالان نیز بر آن است که چنانچه خوردنی به آنان نرسد دوچار تفرقهٔ خاطر می‌شوند «باید که

به کسب مشغول شوند [...] اما به قدر ضرورت کسب کنند، و ذخیره ننهند.» (الانسان‌الکامل ۳۳۶) به هر حال، تأکید نسفی بر این است که غرض و غایت درویش فراغت و جمعیت خاطر است به هر صورت که دست دهد، و اگر بدون کسب حاصل شود دلیلی بر دست زدن به آن نیست، و «باید که باقی عمر را به غنیمت دارند.» (۳۳۷)

۶. ترکانه‌اش: قزوینی: مستانه‌اش؛ نیساری جانب این را گرفته، در حالی که اقدم نسخ (مورخ ۸۱۳) «ترکانه‌اش» دارد، به‌ویژه که جعد و کاکل ترکانه در سنت شعرا بسیار آمده است.

۷. تعلّل: = تشاغُل (خود را مشغول داشتن یا مشغول وانمود کردن) سرگرم داشتن و بازی دادن (لسان‌العرب) «تعلل» هم‌ریشه با «علّت» و در اصل به معنی علّت تراشیدن و دفع‌الوقت کردن است، و لطف آن هم در تناسبی است که با استدلال و تعلیل از نوع دَور و تسلسل دارد و ایهامی که نسبت به آن پیدا می‌کند.

دَور و تسلسل: از مباحث علم منطق است که نوعاً در همهٔ کتب این علم مورد بحث قرار گرفته، و از موارد بطلان استدلال است. قاضی عضدالدین ایجی، عالم و متکلم معروف و معاصر حافظ، در بحث اثبات وجود واجب و صانع به موضوع دور و تسلسل و امتناع هرکدام پرداخته است.

دور: آنگاه پیش می‌آید که دو چیز باشد که هرکدام علت دیگری تلقی شود، خواه با واسطه‌ای و خواه بدون آن، زیرا علّت بر معلول تقدّم دارد. پس اگر شئْ علتی برای علت خود باشد لازم می‌آید که در دو مرتبه بر نفس خود تقدم یابد، و این غیرممکن است. مثلاً وقتی گفته شود: دست حرکت کرد و بر اثر آن انگشتری هم حرکت کرد، کسی شکی در صحت آن ندارد، حال آن‌که اگر بگویند: انگشتری حرکت کرد و دست بر اثر آن حرکت کرد، نادرست و نسبت به حکم اوّل دارای دَور است. (المواقف ۸۹) متوقف بودن وجود دو چیز است به یکدیگر، به نحوی که هریک نسبت به دیگری هم علت باشد و هم معلول. (خوانساری، فرهنگ اصطلاحات منطقی)

تسلسل: قاضی عضد: آن است که شئ ممکن به علتی منتسب شود، و آن علت هم به علتی دیگر، و بر همین منوال تا بی‌نهایت. مؤلف آنگاه پنج وجه برای تسلسل برمی‌شمارد و هرکدام را با دلایل منطقی مردود می‌شمارد. (نک. المواقف ۹۰ـ۹۱.)

در این باره نیز مضامین متعدد ساخته شده است؛ مثلاً ابن‌یمین:

دور و تسلسل ارچه محال است نزد عقل   دوری خوش است خطّت و زلفت تسلسلی

(دیوان ۲۹۴)

خواجو:

نیست در دور خطت دورِ تسلسل باطل　　　که خط سبز تو از دور تسلسل بابیست

(دیوان ۲۱۴)

تفاوت بیت خواجه در این است که دور شراب را به جای خط یارْ مبنای مضمون قرار داده است.

۸. تجمّل: از آن‌روست که توانگرانْ باده را همراه با شنیدن آوای خنیاگران می‌نوشیده‌اند.

۲۷۲

۱ فکر بلبل همه آن است که: گـل شُـد یـارش
گــل در انـدیشه کـه: چـون عشـوه کـند در کـارش

۲ دلربایی، همه آن نـیست کـه عـاشق بکشـند
خـــواجــه آن است کــه بــاشد غــم خــدمتگارش

۳ جای آن است که خون موج زند در دل لعـل
زیـــن تــغابُن کــه خَــزَف مــی‌شکند بــازارش

۴ بلبل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نـبود
ایـــن هـــمه قــول و غــزل تــعبیه در مــنقارش

۵ ای کـه در کــوچهٔ مــعشوقهٔ مـا مـی‌گذری
بــرحــذر بــاش، کــه سـر مــی‌شکند دیــوارش

۶ آن سفرکرده که صد قـافله دل هـمره اوست
هـــرکجا هست، خــــدایــا، بــه ســلامت دارش

۷ صحبت عافیتت، گرچه خوش افـتاد، ای دل
جـــانب عشـــق عـــزیز است، فـــرومگْذارش

۸ صوفی سرخوش، ازین دست که کج کرد کلاه
بـــه دو جـــام دگـــر آشـفته شـود دسـتارش

۹ دل حافظ، که به دیدار تـو خـوگر شـده بـود
نـــــازپرورد وصـــــال است، مـــجو آزارش

۱. شد: برخی آن را ماضی به جای، یا به معنای، مضارع التزامی (= شود) دانسته‌اند. هرچند چنین کاربردی در متون، از جمله حافظ، کم نمونه ندارد، ولی بـه گـمانم در اینجا نیاز به چنین توجیهی نیست، چه این فعل در واقع در درون نقل قولی یا فکری از بلبل آمده که مطمئن از یار شدن گل با خود است، و از همین روی از ماضی مطلق و محقق استفاده شده، که بسیار بجا نیز هست، چـون مـی‌گوید: بـه رغـم ایـن‌که بـلبل (گوینده) همه‌چیز را پایان‌یافته می‌انگارد، گل (شـخص مـورد نـظر) بـه فـریفتن او می‌اندیشد. (البته اگر خوانندگان تمایل دارند که آن را ماضی به جای مضارع بگیرند به شرح ۱۵۷/۷ بنگرند که نمونه‌هایی از آن ذکر شده است.)

عشوه: معنی ناز و کرشمه و معنی فریب و نیرنگ، هردو قابل اراده‌اند. (نک. ح ۸۵/۴.)

۲. خون ـ لعل: دربارهٔ رابطهٔ این‌دو، نک. ح ۵۲/۱.

تغابن: در عربی = در زیان افگندن بعضی، بعضی دیگر را (منتهی‌الارب) اما در پارسی به معنی مطلق زیان دیدن یا به صورت اسم به معنی زیان‌دیدگی، غبن و خسران می‌آید؛ سعدی: «دو کس را حسرت از دل نرود و پای تغابن از گِل برنیاید: تاجرِ کشتی‌شکسته و وارثِ با قلندریان نشسته.» (گلستان ۱۸۴)

خزف: جَرّ = ظرف سفالی (صحاح) آنچه از گِل سازند و به آتش بپزند تا به صورت گل پخته درآید، ظرف سفالی؛ واحد آن: خَزَفَة؛ فروشندهٔ آن: خَزّاف. (لسان‌العرب) از «عشقنامه» منسوب به سنایی:

آن نبینی که چون نوآموزی　　سفتن دُر هوس کند روزی
گر به نزدیک اوستاد آید　　جز خزف سفتنش نفرماید؟
(مثنویها ۲۱)

سعدی:

مرد بی‌توشه کاوفتاد از پای　　بر کمربند او چه زر، چه خزف
(گلستان ۱۱۵)

۴. سلمان:

جان نیاید در نشاط، الّا که بر بوی حبیب
تا گل رنگین نیابد، خوش ننالد عندلیب
(دیوان ۱۵)

قول و غزل: نک. ح ۹۱/۹.

تعبیه: معنی مناسب در اینجا چیزی را در چیزی دیگر قرار دادن (نک. ح ۲۶۰/۶.)

۵. به قویترین احتمال، برگرفته از سعدی:

خانهٔ یار سنگدل این است　　هرکه سر می‌زند به دیوارش
(غ ۳۲۳)

در: مهین‌دخت صدیقیان معتقد است که این «در» به معنی «از» است. (نک. «چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.)

۶. اگر بیت، در طیّ سده‌های پس از حافظ، زبانزد مردم و زبان حال آنان دربارهٔ عزیزانِ سفرکرده‌شان شده است، به زبان بی‌اندازه روان و بهنجار، بیان دلنشین،

تناسب کامل (سفر، قافله، همره، هرکجا، سلامت) و شاید بیش از همه، تشبیه دلهای دوستدار به قافله بازمی‌گردد.

۷. ت: شناسهٔ مفعولی (= صحبت عافیتْ تو را...)

مایه‌ای از طنز در سخن هست: عافیت و سلامتْ ظاهراً به تو ساخته، ولی خودمانیم، حرمت عشق چه می‌شود؟

۸. از جملهٔ ابیات متعدد اوست که صوفی را به گونه‌ای با باده ارتباط داده که هم معنی حال صوفیانه از آن برمی‌آید و هم باده‌خواری به معنی حقیقی. معمولاً هم به گونه‌ای با مهارت سخن می‌گوید تا کفه به سمت یکی از این‌دو سنگین نشود. بنا بر این، خواننده مشکل بتواند یکی از دو شق را با آسودگی اختیار کند. (نیز نک. ح ۷/۱.) این در حالی است که در مضامین مربوط به ارتباط زاهد و باده، گاهی شکی در معنای حقیقی آن نمی‌توان کرد، یا به عبارت دیگر تمییز معنی حقیقی و مجازی (و در نهایتْ انتساب باده‌نوشی به زاهد) ساده‌تر است، مثل:

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند — امام خواجه، که سجّاده می‌کشید به دوش

زاهد پشیمان را ذوق باده خواهد کشت — عاقلا، مکن کاری کاورد پشیمانی

* * *

ساختار غزل به گونه‌ای است که بیراه نیست اگر آن را خطاب به شخصی مشخّص (و نه خیالی و فرضی) بگیریم. چند بیت آن حاوی کم‌لطفی مخاطب نسبت به گوینده است، به‌ویژه در بیت ۲، که از خواجه و خدمتگار سخن رفته، یا در بیت آخر از عادت شاعر به ملاقات فرد منظور، و باز از آزار او در حق خود یاد کرده، و می‌دانیم که حافظ معمولاً جان کلام را در آخرین بیت از پیکرهٔ اصلی غزل بیان می‌کند. گمان یاد شده وقتی قوّت می‌گیرد که در بیت ۳ به تلویح از خزفی حرف می‌زند که به جای لعل نشسته، یا در بیت ۵ از آسیبی که از ناحیهٔ طرف صحبت ممکن است به وفاداران او برسد. همچنین گفتنی است که گاهی در گلایه‌های حافظ از شاه شجاع، و آشکاراتر از همه در شعر: قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع... (غ ۲۸۷) ردّپایی از صوفی، آن هم صوفیِ به کام و مراد رسیده و شاد و سرمست، هست:

ببین که رقص‌کنان می‌رود به نالهٔ چنگ — کسی که رخصه نفرمودی استماع سماع

در غزل گلایه‌آمیز دیگر: جانا، ترا که گفت که: احوال ما مپرس؟... (غ ۲۶۴) باز از «دلق‌پوش صومعه» یاد شده است. در غزل حاضر هم صوفی را در منتهای عزّ و تنعّم

می‌بینیم. سرانجام، آیا این شعر را، با توجه به مقایسهٔ مذکور و به دلایل و قراین موجود، نمی‌توان از شمار اشعاری انگاشت که از شکرآب شدن رابطهٔ شاعر با شاه شجاع حکایت دارند؟

۱ شرابی مست می‌خواهم که مردافکن بود زورش
مگـــر یک دم بـرآسـایم ز دنــیا و شـر و شــورش

۲ بیاور می، که نـتوان شـد ز مکـر آسـمان اِیـمِن
بـــه لِـــعب زهــرهٔ چــنگی و مــرّیخ سِــلَحشورش

۳ سِــماط دهـر دون‌پـرور نـدارد شـهد آسـایش
مَذاق حرص و آز، ای دل، بشوی از تـلخ و از شـورش

۴ کمند صـید بـهرامـی بـیفکن، جـام مَـی بـردار
که من پیمودم این صحرا، نـه بـهرام است و نـه گـورش

۵ نگه کردن به درویشـان، مُـنافیِ بـزرگی نـیست
ســـلیمان بـــا چـــنان حشـمت، نـظرها بـود بـا مـورش

۶ بـــیا تـــا در مـــی صـــافیْت راز دهـــر بـــنْمایم
بـــه شـــرط آن کـــه نـــنْمایی بـــه کج‌طبعانِ دل‌کـورش

۷ کـمانِ ابـروی جـانان نـمی‌پیچد سـر از حـافظ
ولیکـــن خـــنده مـــی‌آید بـــر ایـــن بـازوی بـی‌زورش

۱. کمال خجندی:

دل مسکین که می‌بینی ازین‌سان بی‌زر و زورش
به کوی میکده کردند خوبان مـفلس و عـورش
(دیوان ۲۲۳)

که می‌توان آن را با مطلع حافظ سنجید تا جایگاه کسی که مدّعی او بود بـهتر مـعلوم شود. به‌ویژه این بیت غلیظ و سخیف کمال را (که قضا را در بـرخـی نسـخ بـه شـعر خواجه داخل شده) با زاهدیّه‌های حافظ بسنجیم:

شــراب لعـل مـی‌نوشم مـن از جـام زمـرّدگون
که زاهد افعی وقت است، می‌سازم بدین کورش

مست: خانلری آن را در اینجا «مستی‌دهنده و مست‌کـننده» مـعنی کـرده. (دیـوان ۱۲۲۵،۲) اما هروی با تردید در شواهد خانلری می‌گوید: بادهٔ مست یعنی بـادهٔ کـف

به‌لب آورده و بر لب خم آمده. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۵.) به گمان من شاید حق با کسانی است که به همین سان «مست» را کیفیتی مربوط به نفس شراب دانسته‌اند، و نه در ارتباط با نوشندهٔ آن. بد نیست نظر یکی از بزرگان جهان نقد را در این مقوله نقل کنم تا شاید پاسخی به این مسأله باشد. آی. ا. ریچاردز، با ذکر مثالهایی مشابه، همچون شراب سرخوش jovial wine، پرتگاه گیج giddy brink و زخم وقیح daring wound، می‌گوید: معمولاً اینها را به غلط شراب سرخوش‌کننده [درست مثل مورد حافظ ـ م]، پرتگاه گیج‌کننده، و زخم وقیحانه (مربوط به زنندهٔ زخم، و نه خود آن) معنی می‌کنند، در حالی که اینها دقیقاً به معنی خود لفظ یعنی صفاتی مربوط به موصوف‌اند. ریچاردز معتقد است که، برخلاف سنت قدما، در این‌گونه موارد، رابطه‌ای چون مجاز وجود ندارد و صفات در معنای حقیقی‌شان به کار رفته‌اند. جهان سرشار از استعارهٔ مرده dead metaphor است. به گفتهٔ امرسون (شاعر و متفکر امریکایی) «زبان، شعرِ فسیل‌شده است» یعنی پر از استعارات مرده. ما معمولاً از جهان قرض می‌گیریم، ولی فقط چیزی را که به آن قرض داده‌ایم. (*The Philosophy of Rhetoric*, p.106-108) آری، در بیت متن هم (چنانچه فرض را بر اصالت ضبط «مست» بگذاریم) این خودِ شراب است که مست، جوشان و خروشان و کف بر لب است.

شرابی مست: بیشتر چاپها چون قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد و سایه «شرابِ (یا: شرابی) تلخ» دارند و معدودی چون عیوضی «شرابی مست». نیساری، با آن‌که مطابق ثبت ایشان قدیمترین نسخ (مورخ ۸۰۷ و ۸۱۳) و برخی دیگر از نسخ قدیم «مست» دارند، «تلخ» را ترجیح داده‌اند. (دفتر دگرسانیها ۲، ۹۴۷) برخی چون محجوب جانب «تلخ» را گرفته‌اند، به دلیل استبعادی که برای شراب مست قایل‌اند، و نیز این‌که «شور» با «تلخ» تناسب دارد و ایهام با آن می‌سازد. این نگارنده مجالی بیش از این برای ورود به این بحث ندارد، و تنها عرض می‌کند که برای «مست» هم می‌توان مستنداتی از خود حافظ به دست داد، همچون:... پیداست ازین شیوه که مست است شرابت (۱۶/۴) و در قطعهٔ خواجه، که شراب چنین وصف شده: دختری شبگرد تیز و تلخ و گلرنگ است و مست... احتمال تغییر از سوی خود شاعر هم می‌رود.

۲. لعب: به کسر یا فتح اول، هر دو، درست است. لَعب = ضدّ جِدّ (لسان‌العرب) لِعب = بازی، بازی کردن (دهخدا) به هر حال متضمن معنی فریب و بازیچه‌سازی است.

زهرهٔ چنگی: چنگْ تنها یکی از چند سازی است که به این ستاره نسبت داده‌اند. (نک. ح ۴/۸.)

مرّیخ: دنیسری: «نحس کوچک است [در برابر زحل، که نحس بزرگ خوانده شده ـ م] از گرمی و خشکی و سوزندگی که اندرو هست. دلیل کند بر ستمکاری و بیدینی و غمّازی و بدی [...] و فتنه و خصومت جستن و خون ریختن [...] و بر قائدان لشکر و عوانان [...] و از جواهر بر مس و برنج و آهن و الماس [...] هرچه گزنده و درنده [...] و از سهمها سهم شجاعت [مراد حافظ ـ م] و صورت او صورت سواری بود بر مثال مردی سرخ جامه پوشیده و بر اسب سبزخنگ نشسته و بر سرش خودی و بر جانب راستش سر مردم گرفته، و به دست چپش شمشیر.» (نوادرالتبادر ۵۴ـ۵۵) مصفی: Ars، Mars (فرانسه و یونانی) یا بهرام و ورهرام و وهرام فارسی، و یکی از ستاره‌های منظومهٔ شمسی است. مدار آن بین مدار زمین و مشتری است. فاصلهٔ متوسط آن از خورشید ۲۲۶۴ میلیون کیلومتر و جرم آن ۱۱٪ جرم کرهٔ زمین است. از نخستین سیاراتی است که بشر نخستین آن را کشف کرده، چون رنگ سرخ و درخشش فصولی، آن را ستاره‌ای متمایز ساخته است. نجوم برای همه ۵۹. مریخ را دنیایی سرد و خاموش نامیده‌اند و وجود حیات در آن مورد تردید است. نجوم بی تلسکوپ ۳۱. مریخ در تصورات ایرانی و رومی، خدای جنگ بوده، و لذا منجّمان احکامی آن را کوکب لشکریان، امرای ظالم و اهل مفاسد مختلف همچون سفاهت، لجاج، دروغ، تهمت، ایذاءِ مردم، زنا و خیانت شمرده‌اند. نیز قهر، جسارت و شجاعت به آن منسوب داشته‌اند. شرح بیست باب، «منسوبات کواکب». (فرهنگ اصطلاحات نجومی، به تلخیص) مرّیخ یا بهرام در متون پارسی نیز همراه با رزم و رزم‌افزار یاد شده است؛ سنایی:

بوده بهرام، جیش عسرت را　　　بوده ناهید، عیشِ عشرت را
(حدیقه ۸۸)

فریدالدین احول اسفراینی هم این‌دو را مظهر رزم و بزم می‌خواند:

به عزم و بزم و رزم تو، به روز مهر و کین آیند
اگر بهرام خنجرکش، وگر ناهید بربط‌زن
(نقل از مونس‌الاحرار ۶۸)

سلحشور: «شور» در فرهنگ [= فرهنگ جهانگیری ـ م] به معنی ورزنده نیز آمده، چنان‌که گویند: سِلح‌شور و سلاح‌شور، یعنی ورزندهٔ سلاح. (رشیدی) بیت زیر را هم از اسدی توسی به درستی نقل کرده است:

همه روز فرمایشان دار و بَرد　　　سواری و شور سلیح و نبرد
(گرشاسب‌نامه ۲۶۲)

سَلَح‌شور [با دو فتحه ـ م]: به معنی مستعدّ قِتال شدن و سلاح بستن است. (سرمهٔ سلیمانی) (نیز نک. برهان، ذیل «شور» و «شور سلح».) البته در قدیمترین فرهنگهای پارسی، چون لغت فرس و صحاح‌الفرس، نه به صورت «سلحشور» آمده و نه «شور» به معنی ورزنده ذکر شده. بیت منقول از اسدی نیز ظاهراً برگرفته از گرشاسپ‌نامهٔ او بوده، و نه از فرهنگ وی. در شاهنامه هم نه «سلحشور» به کار رفته، و نه «شور» یا «شوریدن» به معنی ورزیدن.

۳. سِماط: در اصل عربی = صف مردم (جمهرة، لسان‌العرب) در متون پارسی به این معنی نیز آمده؛ منوچهری «سِماطَی» (= سماطَین) را به معنی دو صف روبروی هم آورده است:

سرو سماطی کشید بر دو لب جویبار

چون دو رده چتر سبز در دو صف کارزار

(دیوان ۱۷۹)

معنای سفره (مراد حافظ) را در فرهنگهای قدیم عرب چون صحاح، جمهرة، قاموس و لسان‌العرب نیافتم، اما در فرهنگ تازی به پارسی منتهی‌الارب آمده: آنچه بدان طعام کشند. به هر حال محتمل است که معنی اولیهٔ صف به سفره بدل شده باشد. سِماط: آنچه بر روی آن حطام گذارند، سفره؛ ج. اَسْمِطَه. (معین) سعدی: «گفتم: به مهمانی حاتم چرا نروی که خلقی بر سماط او گرد آمده‌اند؟» (گلستان ۱۱۴) هم او:

بر آن سماط که منظور میزبان باشد　　　شکم‌پرست کند التفات بر مأکول

(غ ۳۵۱)

آز: برابر با واژه‌های تازی «حرص» و «طمع»؛ به همین صورت āz در پارسی میانه؛ اوستایی āzi؛ سنسکریت ājī (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آز») فردوسی آز را سرچشمهٔ همهٔ تباهیها می‌داند؛ در آغاز داستان سهراب:

همه تا درِ آز رفته فراز　　　به کس بر نشد این درِ راز باز

(شاهنامه ۲،۱۶۹)

صفت آن: آزُور؛ انوری:

مرد باش، ای حمیّت قانع　　　خاک خور، ای طبیعت آزور

(دیوان ۲،۲۳۸)

۴. منسوب به خیام:

بهرام، که گور می‌گرفتی همه عمر　　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟

(رباعیات خیام ۱۰۰)

بهرام: در اوستا وِرِثْرَغْنَه verthraghna پهلوی varhrān، varhrām، vahrām = پیروزمند؛ جزءِ دوم ghan اوستایی و han سنسکریت، از مصدر jan ایرانی باستان و gan اوستایی یعنی زدن و کشتن، و کلّ واژه یعنی قاتل دشمن و اژدها کُش یا اژدهاافکن. یکی از ایزدان بسیار بزرگ مزدیسنا و دارای جایگاهی چون سروش است. (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص) بهرام، چنان‌که دیدیم (ح ب ۳) از نظر نجومی برابر با مرّیخ است. و اما بهرام گور یا بهرام پنجم ساسانی (۴۲۱ـ۴۳۸ م.) از شاهان بزرگ این خاندان است، که پس از مرگ (ظ. قتل) پدرش، یزدگرد اوّل، با کمک مُنذر بن نعمان، سلطان یمن، پس از سالها زیستن در این کشور به ایران بازگشت و پادشاهی را از غاصبان بازگرفت. پادشاهی دلیر و در عین حال خوشگذران و خواهان شادزیستی مردم خویش بود. او را در ادبیات ایران چون مظهری از شکارگری، عاشق‌پیشگی و بزم‌دوستی توصیف کرده‌اند. (دربارهٔ او، نک. تواریخ عصر، از جمله: ن. و. پیگولوسکایا [و دیگران]. تاریخ ایران ۸۸ـ۸۹؛ در باب چهرهٔ داستانی او، نک. فردوسی، شاهنامه ۷، و نظامی، هفت پیکر.) اشاره به شکارگری او شد؛ در داستانهای پیرامون او نمونه‌هایی شگفت‌انگیز از تیراندازی او و از جمله دوختن شیر و گورخری به یک تیر نقل شده، که او را چون اسطورهٔ تیراندازی و کمان‌وری می‌شناساند، چنان‌که مثلاً فخر مدبّر می‌گوید: «اگر تیرانداز نیک باشد و کمان بلند و شست بهرام، بداند بر پیل آهنین و خود پولاد زند، بگذرد.» (آداب‌الحرب ۲۴۴) در کمندافگنی (مقصود حافظ) نیز به همین سان:

چون کمند شکار بگرفتی گور زنده هزار بگرفتی

(هفت پیکر ۶۹)

ضمن این‌که در بیت حافظ در مورد کمند، فعل بیفگن (= رها کن) آمده، که ایهامی دارد به افگندن کمند به هنگام شکار (یا جنگ). شایان توجه است که «پیمودم» هم، در وهلهٔ اول، طی کردن است، ولی با ایهام به پر کردن (به قرینهٔ «جام می»).

گور: (دوم) معنی مراد، در درجهٔ نخست، قبر است، اگرچه با ایهام به گورخر، جانور دلخواه بهرام.

خواجه با اشاره به روشن نبودن سرنوشت بهرام، با آن همه شأن و شوکت و اشتهار به شکارگری، ناپایداری جهان را یادآور می‌شود، و این را که به فرمودهٔ فردوسی: شکاریم یکسر همه پیش مرگ. پس همان بهتر که دم غنیمت شماریم و تا شکار مرگ نشده‌ایم لحظات حیات را شکار کنیم. اشارهٔ خواجه به نامعلومی عاقبت بهرام، قولی

است که بیشتر بر آن‌اند. منابع تاریخی یا در این باره ساکت‌اند (همچون تاریخ ایران، پیشین) و یا به حدس و گمان سخن می‌دارند، مثلاً: گویند در شکارگاه در باتلاقی فرورفت. (پیرنیا و اقبال آشتیانی، تاریخ ایران ۲۰۰) دو منبع بزرگ داستانی نیز گفته‌ای متفاوت دارند: فردوسی از مرگ او در بستر سخن می‌گوید و این‌که آنگاه که پسرش (یزدگرد دوم) به بالین او رفت:

ورا دید پژمرده رنگ رخان　　　به دیبای زربفت بر داده جان

(شاهنامه ۴۵۳،۷)

این در حالی است که نظامی بر آن است که او به دنبال گوری در بن غاری ناپدید شد، و نشانی از وی به دست نه:

نه که بهرام گور با ما نیست　　　گور بهرام نیز پیدا نیست

(هفت پیکر ۳۵۳)

اما مگر تفاوتی هم در نفس و اساس امر برای دستانگوی توس، بزمی‌پرداز گنجه و غزلسرای شیراز، که قضا را یکی از مهمترین بنمایه‌های سخن هر سه همین ناپایداری جهان و بی‌بنیادی کار و بار آن است، می‌کند؟

محتمل است که حافظ، علاوه بر رباعی خیامی، از بیت اخیر نظامی نیز تأثیر گرفته باشد، زیرا در آن، سخن از ناپیدا بودن قبر بهرام رفته است.

جام می: قزوینی: جام جم، که آن‌قدر نامناسب است که سایه، برخلاف اغلب موارد، در این مورد پیروی از قزوینی را روا ندیده و همان «جام می» را اختیار کرده است.

۵. مولانا:

آخر نه سلیمان هم بشنید غم موری؟

آخر تو سلیمانی، انگار که من مورم

(کلیات ۲۱۸،۳)

۶. ت: شناسهٔ مفعولی (= در مَی صافی، تو را...)

۷. خنده بر بازوی بی‌زور: به گمانم از «داستان سیاوش» تأثیر گرفته، آنگاه که شهزادهٔ ایرانی هنرهای خود را به ترکان نشان داده، افراسیاب هم می‌خواهد خودی نشان دهد؛ پس کمان سیاوش را (که گرسیوز از کشیدنش ناتوان مانده) می‌گیرد:

ازو شاه بستد، به زانو نشست　　　بمالید خانهٔ کمان را به دست

بزه کرد و خندان چنین گفت شاه　　　که: اینت کمانی چو باید به راه

مـرا نـیز گـاه جـوانـی، کـمان   چنین بود و اکنون دگر شد زمان
(۸۹،۳)

توجه داشته باشیم که افراسیاب گوشهٔ کمان را به‌زه می‌کند، که احتمالاً حـافظ بـا گفتن این‌که کمان «نمی‌پیچد سر از حافظ» به همین به‌زه کردن سر کمان اشاره دارد، ولی افراسیاب از کشیدن کمان ناتوان است. پس در عین حال که نمی‌خواهد خود را از تک و تا بیندازد خنده‌ای بر بازوی بی‌زور خود می‌کند و می‌گوید: جوانی، کجایی، که یادت به‌خیر. و اما آنچه نباید از آن گـذشت مـهارت حـافظ در تـبدیل یک مـوتیف حماسی به موتیف غنایی است، چیزی‌که بارها از او دیده‌ایم.

نمی‌پیچد سر: ایهام: الف. آماده یا مایل به کشتن من است (این در حالی است که معنای لغوی «نپیچیدن سرِ کمان» با پـیچیدن یـا شکسـتن گـوشهٔ ابـرو ایـجاد تـضاد می‌کند.) این معنی به طور کلی شبیه آن است که در مورد کمان ابرو می‌گوید:... گوش کشیده است، از آن گوش به من نمی‌کند (۱۸۷/۵). ب. مـعنایی کـه در مـورد شـاهد شاهنامه و زه به گوش کمان انداختن ذکر شد. ج. کمان رام است، ولی این منم که زور کشیدن آن را ندارم.

* * *

غزل از نظر زبانی تا حدودی متأثر از حماسه است، چنان‌که بنمایه‌های حماسی در آن پراگنده است: زور مردافگن، مرّیخ سلحشور، کمند بهرامـی، کـمان، و خـنده بـر بازوی بی‌زور (چنان‌که ذکر شد). اما آنچه در این میان مهم است (و برخی در سنجش حافظ و فردوسی به آن کم‌التفاتی کرده‌اند) این است که تمامی این بنمایه‌ها و مضامین در غزل، از جمله آنِ خواجه، به برداشتهای غنایی، به‌ویژه دربارهٔ بی‌ثباتی جهان، راه می‌برد، و نه به خود حماسه و گرایش شاعر به آن.

۱ خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش
خداوندا، نگه دار از زوالش

۲ ز رکناباد ما ـ صد لَوحَشَ الّله ـ
که عمر خضر می‌بخشد زلالش

۳ میان جعفرآباد و مصلّیٰ
عبیرآمیز می‌آید شِمالش

۴ به شیراز آی و فیض روح قدسی
بخواه از مردم صاحب‌کمالش

۵ صبا، زان لولی شنگول سرمست
چه داری آگهی؟ چون است حالش؟

۶ مکن بیدار ازین خوابم، خدا را
که دارم عشرتی خوش با خیالش

۷ گر آن شیرین پسر خونم بریزد
دلا، چون شیر مادر کن حلالش

۸ که نام قند مصری برد اینجا
که شیرینان ندادند انفعالش؟

۹ چرا حافظ، چو می ترسیدی از هجر
نکردی شکر ایّام وصالش؟

۲. لوحش الله: ظاهراً عربی است، اما در عربی چنین معنایی ندارد. اَوحَشَ المکانُ مِن اهلِهِ =مکان خالی شد و مردم از آنجا رفتند. (لسان‌العرب) به نظر می‌رسد این هم از موارد بی‌شماری است که پارسی‌زبانان در معنای الفاظ عربی تصرّف کرده‌اند: در اصل «لا اَوحَشَهُ الله» بود و معنی آن وحشت ندهد او را الله تعالیٰ. فارسیان در وقت تعظیم و استعجاب به معنی خواهش و تحسین استعمال کنند، چنان‌که گویند: به روی فلان لوحش الله، ای صد آرزو و صد تحسین. بهار عجم و رشیدی (غیاث؛ البته در رشیدی چنین چیزی یافت نشد.) سعدی:

لوحش الّله از قد و بالای آن سرو سهی
زان‌که همتایش به زیر گنبد دوّار نیست
(غ ۱۱۷)

۴. روح قدسی: توصیف سنایی از آن:

تـا نـیاید بـرون ز حس، حـیوان　　ره نـــیابد بـــه مـر تبهٔ انســان
پس چو انسان ز نفس ناطقه رَست　　روح قدسی به جای آن بـنشست
چون بـرون شـد ز جـان گـوینده　　شـد بـه جـان فـرشتگان زنـده
(حدیقه ۱۴۶)

(نیز نک. «روح‌القدس» در: ح ۱۳۶/۷، و «جان علوی» در: ح ۱۴۸/۶.)

عبید، در انتقاد از شیراز:

جانم فدای خاطر صاحبدلی که گـفت:　　شیراز جای مردم صاحب‌کمال نـیست
(کلیات ۶۷)

آیا حافظ قصد پاسخ گفتن به سخن عبید را نداشته است؟ البته، چنان‌که در جـای خود دیده‌ایم، حافظ، هم در مدح شیراز سخن گفته است، و هم در قدْح آن.

۶. م: (در: خوابم) شناسهٔ مفعولی (=از این خواب، مرا...)

بیت از نظر بدیعی بر پایهٔ تناسب میان خواب و خیال قرار دارد.

۷. عموم شاعران دارای مضامینی دربارهٔ پسرند، هریک در چـهارچـوب دیـدگاه خود، از جمله شاعران عارف چون سنایی، عطار، مولانا، عراقی، سعدی، سلطان ولد، اوحدی و... در مورد حافظ، ابیاتی از این دست بیشتر صبغهٔ مضمون‌سازانـه دارنـد، هرچند او در نکوهش عشق باختن با پسران هم سخن گفته است، چـنان‌که در جـای خود خواهیم دید. (دربارهٔ کلیت موضوع، نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسـر خونم بریزد» ۱۹۷ به بعد.)

بیت را عموم چاپها دارند، ولی جناب نیساری آن را اضافه بر مـتن خـوانـده‌انـد، احتمالاً از آن روی که در میان مضامین این غزل جایی برای چنین چیزی نـیافته‌انـد. برداشت من متفاوت است. (نک. سخن پایانی.) اما پرسشی هم از ایشان دارم: اگر بیت را با همین ملاک مازاد خوانده‌اند، چرا بیت ۵ را، که شاعر در آن جویای حال لولیـان است، مشمول اضافه بر متن قرار نداده‌اند؟ نیز این در حالی است که مطابق ثبت ایشان قدیمترین نسخ خطی، حاوی بیت محذوف‌اند. (دفتر دگرسانیها ۲، ۹۵۰)

۸. قند مصری: یا شکر مصری، معروف و مرغوب بوده (همچون قـند یـا شکـر

هرمز و اهواز) و در متون فراوان آمده است؛ مثلاً سعدی قند و شکر مصری را چند بار دارد، چون:

سخن لطیف سعدی، نه سخن، که قند مصری
خجل است از این حلاوت که تو در کلام داری
(غ ۵۶۸)

کاروانی شکر از مصر به شیراز آید — اگر آن یار سفرکردهٔ ما بازآید
(غ ۲۸۵)

هر متاعی ز معدنی خیزد — شکر از مصر و سعدی از شیراز
(غ ۳۱۱)

انفعال: اصل معنی آن پذیرفتن فعل یا قبول اثر از چیزی؛ در عربی به همین معنی است، اما در پارسی به معنی شرم و خجلت و شرمساری بردن نیز به کار می‌رود، چنان‌که در بیت متن بدین معنی است؛ نیز خاقانی:

خواجگان را به انفعال بران — که در ایشان جز افتعال نماند
(دیوان ۸۶۱)

(بیت اخیر در دهخدا به شاهد معنی رسوایی، به نقل از ناظم‌الاطباء، آمده، که گمان می‌کنم استنباط نادرست مؤلف فرهنگ اخیر از ظاهر بیت باشد، به‌ویژه که تنها شاهدی است که برای این معنی آورده‌اند. البته معنای خجلت و شرمساری را هم به درستی ذکر کرده‌اند، اما در مدخلهای فرعیِ دیگر.)

در این بیت، تشبیه مضمر همراه با تفضیلِ شیرینان شیرازی بر قند مصری صورت گرفته (درست مثل تشبیه سخن سعدی در بیت پیشگفته از او).

اینجا: قزوینی و سایه: آنجا؛ نیساری ضبط خانلری را اختیار کرده. و اما اگر دوری گوینده از شیراز را ملاک قرار دهیم «آنجا» مناسبتر خواهد بود، اگرچه این تنها اعتبار نیست، زیرا اگر به انس شاعر با شهر خود بیندیشیم استبعادی ندارد که او، حتی با وجود بُعد مسافت نیز، زادبوم خویش را «اینجا» بخواند.

۹. سعدی:

جزای آن‌که نگفتیم شکر روز وصال — شب فراق نخفتیم لاجرم ز خیال
(غ ۳۴۷)

* * *

به نظر می‌رسد از رشته اشعار روزگار دوری او از شیراز باشد. قراینی چند بر این امر وجود دارد، مثل بیت ۶، که از خوش بودن یا سودا کردن با خیال آن سخن می‌گوید، و پیداست که چنین حالی در ایام فراق برای کسی دست می‌دهد. نیز در بیت آخر، که خود را از بابت ناشکری نسبت به نعمات و مواهب آن پیش از افتادن به غربت سرزنش کرده است. ظاهراً در غربت دل‌آزار خود از زادگاه، قدر عافیت را دانسته است. در این شعر، که بیشترین توصیف او از شیراز (توصیف خود شهر) است، از جهات و جوانب این شهر یاد می‌کند، از محیط طبیعی آن می‌آغازد، آنگاه از فضای فرهنگیِ روحانی و مردم اهل کمال آن سخن می‌گوید و این رشته را به زیبارخان آنجا پیوند می‌زند، بدین سان که وقتی از یک لولی سرخوش احوال می‌پرسد، به گمان این نگارنده می‌توان آن را شامل کلّ لولیان شیراز (مثل «شیرینان») انگاشت. «شیرین پسران» شیرازی هم در این میان فراموش نشده‌اند. درست در یکچنین ساختاری و با چنین قراینی است که من گمان می‌کنم بیت ۷ هم، اگرچه به ظاهر مفرد است، ولی در حقیقت یادکردی است از جملگی سادگان شیرین شیراز. شاعر قصد دارد اشاره‌ای به کلّ برجستگیهای آن بکند. حال شاید بهتر بتوان از اشتباه جناب نیساری در اضافه خواندن همین بیت سخن گفت، که به نظر من در حکم حذف یکی از ویژگیهای موردنظر شاعر از شهر خاطره‌انگیز خویش است. نکتهٔ دیگر این‌که شاعر در بیتهای ۶ و ۹ با ضمیر «ش» از شیراز یاد کرده، اگرچه این ممکن است موهم معشوق هم باشد. این را هم می‌توان به حساب ایهام شاعرانه، یا در ساحتی وسیعتر: ابهام هنری گذارد، گو این‌که شهر شاعر هم برای او کم از معشوق نیست. در هر حال، من مرجع «ش» را در درجهٔ نخست شیراز می‌دانم و در وهلهٔ بعد ایهام به معشوق، آن هم از این روی که زبان غزل اقتضای چنین مفاهیمی را دارد. بنا بر آنچه گفتیم، کلّ شعر مجموعه‌ای کاملاً یکدست را بدون هیچ‌گونه خروج مقوله‌ای تشکیل می‌دهد.

۱ یا رب، آن نوگل خندان که سپردی به منش
می‌سپارم به تو از چشم حسود چمنش
۲ گرچه از کوی وفا گشت به صد مرحله دور
دور باد آفت دَور فلک از جان و تنش
۳ گر به سرمنزل سَلمیٰ رسی، ای باد صبا
چشم دارم که سلامی برسانی ز منش
۴ به ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه
جای دلهای عزیز است، به هم برمزنش
۵ گو: دلم حقّ وفا با خط و خالت دارد
محترم دار در آن طُرّهٔ عنبرشکنش
۶ در مقامی که به یاد لب او می نوشند
سِفله آن مست که باشد خبر از خویشتنش
۷ عِرض و مال از درِ میخانه نشاید اندوخت
هرکه این آب خورد، رخت به دریا فکنش
۸ هرکه ترسد ز ملال، انده عشقش نه حلال
سر ما و قدمش، یا لب ما و دهنش
۹ شعر حافظ، همه بیت‌الغزل معرفت است
آفرین بر نفَس دلکش و لطف سخنش

۱. خواجو دو و کمال خجندی یک غزل همروال این دارند، ولی چون شباهت مشخّصی میان غزل حافظ و دوتن دیگر نیافته‌ام آنها را ذکر نمی‌کنم. (نک. دیوان خواجو، غ ۲۳۳ و ۲۳۴، و دیوان کمال، ص ۲۲۲.)
۲. از دعاهای لطیف فراوان خواجه است. (برای نمونه‌هایی از آنها، نک. ح ۱۹/۴.) از نظر بدیعی بر پایهٔ تناسب کوی، مرحله، دُور، و جناس ناقص دُور ـ دَور قرار دارد.
۳. سلمیٰ: از عرایس عرب است که از اشعار موسوم به جاهلی به بعد در ادب تازی و آنگاه پارسی آمده‌اند. منابع موجود، اعم از عربی و پارسی، چندان اطلاعی

درباره‌اش نمی‌دهند و فقط به ذکر این‌که از عرایس است بسنده کرده‌اند. حتی در زن یا مرد بودن او هم اتفاق نظر نیست. ابن‌منظور: اسم مردی است. در المحکم آمده: اسم زن است، ولی در بسیاری مواردْ مرد را چنین نامیده‌اند. ابن‌منظور آنگاه قول ابن‌جنّی را نقل می‌کند مبنی بر این‌که «سلمی» از شمار سَکْران ـ سَکریٰ (یعنی صفت مؤنث) نیست، و بدین سان نمی‌توان گفت که مؤنث «سَلمان» است. (لسان‌العرب) در غیاث‌اللغات هم تنها آمده: زنی معشوقه در عرب، و مجازاً هر معشوق، که در دهخدا هم عیناً نقل شده است.

و اما سلمیٰ و منزل او (یا مطابق سنت جاهلی: رَبع و اَطلال، یا حِمیٰ یعنی علفزار محل سکونت او) همچون سایر عرایس، مفید معنای سرمنزلی است در دوردستِ آرزوی عاشقان برای وصال و عارفان برای وصول به غایت سلوک. حافظ چندین مضمون دربارهٔ او دارد، همچون:

بسا که گفته‌ام از شوق بادو دیدهٔ خویش　　　ایا منازلَ سلمیٰ، فَاَینَ سلماکِ

در این بیت نیز، همچون بیت متن، جناس اشتقاق میان سلمی ـ سلامت ـ سلام ساخته است:

قاصد حضرت سلمی، که سلامت بادش　　　چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند؟

۴. ادب: دربارهٔ مدلول عرفانی آن، نک. ح ۵۰/۱۱.

نافه‌گشایی: در توضیح و تحلیلی دربارهٔ این نماد ذکر شد که مفهوم کلّی آن خوض و غور در اسراری است که زلف یار نمادی از آن است، کاری سخت باریک و دشوار. گفته شد که تاب و چرخش دم‌به‌دم این تارها تابی هم در جان نافه‌گشا می‌افکند، زیرا هنوز به یک جلوه ننگریسته، جلوه‌ای دیگر جای آن را می‌گیرد. حال در این گیرودار، ممکن است او بر اثر این تب و تابْ قرار از کف بدهد و مثلاً ترک ادبی از او پدید آید. عارف می‌داند که همگان دل در گرو چین و شکن زلف یار دارند و همّت در آن می‌بندند، و لذا همین آگاهی می‌تواند او را به پذیرش خاکسارانهٔ آنچه از احوالْ ارزانی او می‌شود وادار یا از آن خرسند کند تا از آن بیشی نجوید. ادبی که خواجه می‌گوید احتمالاً چنین چیزی است.

برزدن: حرف «بر» را، با توجه به هنجار زبان خواجه، پیشوند در فعل پیشوندی گرفته‌ام، و نه حرف اضافهٔ دوم و متعلق به «هم» (یعنی به هم بر، زدن).

۵. عنبرشکن: آنچه بها یا بازار یا رونق عنبر را از میان می‌برد. واژهٔ «شکن» در ترکیبهای مشابه، همین معنی را دارد. نظامی «شکرشکن» را به همین صورت به کار برده است:

هــیچ را نــام کــرده کــاین دهــن است　　　نوش در خنده کاین شکـر شکن است

(هفت پیکر ۳۳۷)

شکرخا (۲۸۲/۱) سمن‌سا (۲۸۲/۴) و امثال اینها هم به نظر می‌رسد دارای چنین مدلولی باشند. (نک. شرح هریک از بیتهای مذکور.) همهٔ این ترکیبها به منزلهٔ تشبیه تفضیل‌اند.

خط و خال معشوق و عنبرِ (طرّهٔ) او هرسه در رنگ مشکی تناسب دارند.

شاعر، اگر از محبوب می‌خواهد دل او را عزیز بدارد، نه از جهت ارزش خود دل بلکه به اعتبار سر و کار داشتن این دل با محبوب و خط و خال اوست. در عالم عرفان، هیچ چیز ارزشِ فی‌نفسه ندارد و اگر ارزشی داشته باشد عـاریتی از مـعشوق است. حافظ هم ظاهراً می‌خواهد بگوید دل من از بابت وفا به تو و از قِبَل تو عـزّت یـافته است؛ پس تو به همین اعتبار او را محترم بدار. قرینه‌ای گویا بیت خود اوست:

محترم دار دلم، کاین مگس قندپرست　　　تا هواگـیر تـو شـد، فـرّ هـمایی دارد

۶. مَی نوشند: به گمانم خوانش مناسبتری باشد، اگرچـه مـی‌توان آن را، بـا ایـهام ساختاری، «مِی‌نوشند» نیز خواند، با این توجیه که معنای «مَی» در واژهٔ «مست» و یـا بی‌خبری از خود مندرج است و نیازی به ذکر دوبارهٔ آن نیست. به یادِ... نوشیدن = به سلامتی یا به شادی کسی نوشیدن (نک. ح ۴۶۳/۷.)

۷. میخانه: همچون خرابات و دیگر مکانهای باده‌نوشی، از نظرگاه عرفانی، دارای معنایی مجرّد است در حدود رهایی از نفْس و تعلّقات اینجهانی. پـیداست در ایـن عوالمْ جایی برای امور دنیوی چون کسب مـال و جـاه و آوازه نـیست. بـنا بـر ایـن، می‌گوید: هرکسی که شراب چنین میخانه‌ای را نوشید، تعلقات او را رفته‌گیر.

آب: چنان‌که بارها دیده‌ایم، کنایه از شراب یا ایهام به آن است، مثل: خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد... (۱۸/۶) ضمناً با «دریا» تناسب دارد.

رخت به دریا فکندن: واژهٔ «رخت» نخست به معنی جامه بوده، آنگاه به کلّ اسباب و امتعهٔ کسی تسرّی یافته، و سپس در ادب عرفانی ما معنایش از این نیز فراتر رفته و نمادی شده از کلّ املاک و متعلّقات و تعلّقات و تعیّنات دنیوی، که از جمله شامل آن علوم و فضایل ظاهری هم که نسبت و ارتباطی با معرفت حق ندارند می‌شود. در اینجا نیز چنین مفهومی دارد. در هر حال برای وصول به حق باید تمامی رختها و پیوندهای اینجهانی را به یکسو نهاد، همچنان‌که «فقر» در اصطلاح تصوف به مفهوم ترک و نفی کلّ تملّکات و تعلّقات است. از سوی دیگر «به دریا فکندن» را داریم به مـعنی رهـا

کردن، همچون: اشک حافظ خِرد و صبر به دریا انداخت... (۸۱/۸) بنا بر این آنچه از جمع و ترکیب این‌دو به دست می‌آید همان درگذشتن از کل تعلّقات و علایق آدمی است، درست مثل این‌که مسافران دریا به هنگام بروز طوفان یا خلل در کشتی، بارها را به امید رهایی در دریا می‌اندازند. بار علایق در امر وصول به حق به همان اندازه خطرناک است که حفظ بار سنگین به هنگام خطر غرق کشتی، چنان‌که مولانا هم می‌فرماید:

درین دریاو تاریکی و صد موج   تو اندر کشتی پربار چونی؟

(کلیات ۶،۳۵)

۸. ش: (در: عشقش) شناسهٔ مفعولی (= اندوه عشق، او را حلال نیست.)

اینجا هم نشانی از طنز و طیبت خواجه می‌بینیم. وقتی می‌گوید: سرِ ما و قدمش، پیداست منتهای فروتنی و کوچکساری در برابر معشوق است، اما به‌یکباره روال سخن را برهم می‌زند و عبارتی خلاف انتظار خواننده، که بیانگر نفی هرگونه جدایی و فاصله است، می‌آورد، و بدین سان «سر بر پا» به ناگاه به «لب بر لب» می‌پیچد.

* * *

ملاحظه می‌کنید که شاعر (با آن‌که مطابق قراینی که در توضیح ابیات ذکر شد عارفانه‌سرایی کرده) در آغاز میان «رب» (محبوب غائی) و نوگلی که چند بیت از شعر در وصف اوست، به حسب ظاهر تفاوت نهاده است. این نوگل در حقیقت همان بدلی است که برای محبوب آسمانی در هیأت موجودی انسان‌واره، به‌ویژه در غزلیات مقتدای حافظ یعنی سعدی، می‌بینیم، موجودی که آن‌قدر شکل بشری دارد که شیخ گاهی الفاظی چون آدم، انسان، بشر، و یا طفل، جگرگوشه و... بر او می‌گذارد. و امّا انگیزهٔ اختیار این شیوه می‌تواند مختلف باشد، مثلاً این‌که شاعر نخواهد اعتقاد عرفانی خود را آشکار کند و ترجیح دهد که خواننده عشق او را بشری بینگارد؛ و یا انگیزهٔ هنری درمیان باشد، زیرا معمولاً دل‌انگیزترین غزلها آنهایی است که معشوق به صورت انسان محسوس و ملموس توصیف و تصویر می‌شود، و نه به صورت مفهومی مجرّد و تصوّرناپذیر. همچنین گونه‌ای را از همین شیوهٔ انسان‌نمایی پیشتر نشان داده‌ام. (نک. «پی گم کردن» در: ح ۶۲/۴.) نیز در مورد غزل حاضر، می‌توان پرسید: اگر شاعر فرضاً از آغاز تا انجام شعر فقط دربارهٔ «ربّ» سخن می‌گفت، آیا می‌توانست بدین سادگی تفوّه به سخنانی چون گشودن تارهای زلف (ب ۴) یا لب بر

دهان گذاردن (ب ۸) و نظایر اینها کند؟ و آیا چنان شعری، در صورت وجود، اساساً می‌توانست لذّتی ناب از این دست به خواننده بدهد؟ صِرفِ سخن گفتن از مفهومی مجرّد به نام ربّ یا حق در شعر، از سه حال بیرون نخواهد بود: الف. شعری دینی یا حکمی و یا اخلاقی؛ ب. در صورت وجود ذوق و ذائقهٔ عرفانی، دارای فضایی صرفاً قدسی و عرشی، و در مآلْ غیرقابل درک و لمس برای غیرعارف؛ ج. همان نظم پر از مصطلحات مَدرسی و خانقاهیِ امثال شاه نعمت‌الله، مغربی و غیره (که به قدر کافی درباره‌اش حرف زده‌ام.) آری، چنان‌که در جای خود گفته شد، لذتبخش‌ترین، دل‌انگیزترین و هنری‌ترین غزلها آفاقی‌ترین آنهاست، و نه انفسی. (نک. شرح غزلهای ۱۷ و ۱۷۸، سخن پایانی، در سنجش این‌دو از همین دیدگاه.) دلیل طرح مجدد قضیه در اینجا چیزی نیست بجز تفکیک آشکار ابتدای شعر میان خدا و بندهٔ خدا، تا شاعر آسانتر بتواند اثری هنری و جذاب خلق کند. به راستی اگر شاعر به عمد و علم قصد چنین چیزی را نداشت سخن از «معرفت» می‌گفت؟

۱ چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش
به هر شکسته که پیوست، تازه شد جانش

۲ کجاست همنفسی، تا به‌شرح عرضه دهم
که دل چه می‌کشد از روزگار هجرانش؟

۳ بریدِ صبحِ وفا، نامه‌ای که برد به دوست
ز خون دیدهٔ ما بود مُهر عنوانش

۴ زمانه از ورق گل، مثال روی تو ساخت
ولی ز شرم تو در غنچه کرد پنهانش

۵ تو خسته‌ای و نشد عشق را کرانه پدید
تَبارَکَ الّله ازین ره، که نیست پایانش

۶ جمال کعبه مگر عذر رهروان خواهد
که جان زنده‌دلان سوخت در بیابانش

۷ بدین شکستهٔ بیتُ‌الحَزَن که می‌آرد
نشان یوسف دل از چَهِ زَنخدانش؟

۸ بگیرم آن سرِ زلف و به دست خواجه دهم
که داد من بستاند ز مکر و دستانش

۱. تأثیرهایی از این غزل سعدی گرفته است، که نمونه‌هایش را خواهیم دید:

خوش است درد که باشد امید درمانش	دراز نیست بیابان که هست پایانش

(غ ۳۲۹)

پیوست: ایهام تضاد با «شکسته» و «برشکست»: الف. وصل شدن چیز شکسته؛ ب. ملحق شدن؛ «شکسته» هم متقابلاً همین نوع ایهام را با «پیوست» دارد: الف. معنی معروف؛ ب. دلشکسته و آزرده یا درمانده.

می‌گوید: آنگاه که صبا با وزیدن بر زلف یار به آن چین و شکن داد، بوی خوش آن را به هر دلشکسته و آزرده‌ای که رساند، به وی طراوت و بشاشت روح بخشید.

۳. قزوینی بیت را ندارد، ولی سایه، و نیساری در دفتر دگرسانیها، آن را اصیل تلقی کرده‌اند.

۴. تشبیه تفضیل است، به دلیل پوشاندن گلبرگها در درون غنچه‌های گل سرخ از شرم رخسار یار.

ساخت: قزوینی و سایه: بست، که از نظر نسخ، متأخر است، اگرچه حافظ «بستن» را برای تشکیل صورت چیزی به کار برده است: خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست... (۳۳/۱) نیساری مثل خانلری است.

۵. خطاب «تو خسته‌ای» در درجهٔ نخست به خود شاعر است، هرچند در وهلهٔ بعد می‌تواند هر پویندهٔ خسته و فرومانده‌ای را در راه عشق شامل شود.

خسته‌ای: قزوینی: خفته‌ای؛ گذشته از این‌که قدیمترین نسخ مثل خانلری‌اند، معنی نیز مؤید آن است، زیرا این آدم خسته است که نگران بی‌پایان بودن راه است. شخص خفته که اصلاً نمی‌تواند دوری یا نزدیکی مقصد و منزل را ببیند. شاید سایه به همین دلیل در این‌یکی از قزوینی پیروی نکرده است.

۶. از سعدی، در غزل پیشگفته، تأثیر پذیرفته است:

ز کعبه روی نشاید به‌ناامیدی تافت　　　کمینه آن‌که بمیریم در بیابانش

هم او، در غزلی دیگر:

ساربانا، جمال کعبه کجاست؟　　　که بمردیم در بیابانش
(غ ۳۳۰)

جمال کعبه: اگرچه این جمال از نظر حافظ در درجهٔ نخستْ زیبایی معنوی و روحانی آن است، اما زیبایی صوری کعبه هم برای کعبه‌روان مطرح بوده است، از جمله برای سیاح طنجه‌ای، ابن‌بطوطه (ف ۷۷۰ یعنی در زمان حافظ): مسجدالحرام در وسط شهر مکّه واقع شده و [...] کعبه در وسط مسجدالحرام قرارگرفته و منظری بدیع و زیبا دارد که زبان از وصف آن قاصر است. (سفرنامه ۱،۱۷۴)

کعبه: «خانهٔ کعبه ناف زمین است.» (اصطخری، مسالک و ممالک ۴) «و کعبه در میان شهر است، در میان مسجد. و درِ کعبه مقدار یک مرد بالا از زمی برداشته است، و در به یک پاره است و زمین خانه با در برابر است. درِ خانه برابر قبّهٔ زمزم است، و مقام نزدیک زمزم است به چند گام. و در پیش خانه جایگاهی هست، و حجرالاسود برین جایگاه است.» (همان ۱۸)

مگر: نخست قید استثنا بوده، ولی به معنی شاید، امید که، و نیز قید تأکید و امثال اینها نیز تحول یافته است.

اینجا نیز به نظر می‌رسد معنویت کعبه و نگرش عارفانه به آن در میان بوده و

«رهروان» و «بیابان» هم از نظرگاه طلب عارفانه مطرح شده باشد.

۷. از نظر زبانی، از ظهیر تأثیر پذیرفته است:

بسا سکندر سرگشته در جهان که نیافت　　نشان چشمهٔ خضر از چهِ زنخدانش

(دیوان ۱۱۰)

اما از جهت مضمون، کمتر غزلسرایی است که شبیه آن را بیان نکرده باشد، اگرچه حافظ به بیشترین احتمال از سعدی پیروی کرده است:

هرکرا گم شده‌ست یوسف دل　　گو: ببین در چهِ زنخدانت

(غ ۱۴۵)

ناصر بخارایی چند بار چنین مضمونی را آورده است، چون:

دل به زنخدان بتان میل کرد　　یوسف گم‌گشته فروشُد به چاه

(دیوان ۳۶۸)

خود خواجه:

ببین که سیب زنخدان تو چه می‌گوید:　　هزار یوسف مصری فتاده در چهِ ماست

بیت‌الحَزَن: حَزَن = حُزن، نقیض فرح، و خلاف سُرور (لسان‌العرب)

۸. بیت مدحی دربارهٔ یکی از وزیران و رجالی است که نمی‌دانیم کیست. اما به هر حال پیوندی سست با اصل پیکرهٔ شعر دارد. مضمون هم شبیه به بهانه‌های رایج قصیده‌سرایان برای تخلّص جستن از تغزّل و تشبیب به مدح است.

۱ ببرد از من قرار و طاقت و هوش
بتی، شیرین‌لبی، سیمین‌بناگوش
۲ نگاری، چابکی، شنگی، پریوش
حریفی، مهوشی، ترکی، قباپوش
۳ ز تاب آتش سودای عشقش
بسان دیگ، دایم می‌زنم جوش
۴ چو پیراهن، شوم آسوده‌خاطر
گرش همچون قبا گیرم در آغوش
۵ اگر پوسیده گردد استخوانم
نگردد مهرش از جانم فراموش
۶ دل و دینم، دل و دینم، ببرده‌ست
بر و دوشش، بر و دوشش، بر و دوش
۷ دوای تو، دوای توست، حافظ
لب نوشش، لب نوشش، لب نوش

۱. تأثیرگرفته از نظامی، در وصف شیرین:

پری‌پیکر نگار پرنیان‌پوش   بت سنگین‌دل سیمین‌بناگوش
(خسرو و شیرین ۲۱۵)

سیمین‌بناگوش: در جمالشناسی گذشتگان، بناگوش سخت سپیدْ دلخواه بوده، چنان‌که آن را به صبح هم تشبیه کرده‌اند؛ سنایی:

برآوردن برای فتنهٔ خلق   هزاران صبحدم از یک بناگوش
(دیوان ۹۱۰)

شیرین‌لبی: قزوینی و سایه: سنگین‌دل، که ضبط چند نسخه (البته متأخر نسبت به نسخی که خانلری ملاک قرار داده) است، هرچند ضبط مذکور، لخت دوم را کاملاً یکسان با لخت دوم نظامی می‌کند و لذا به آن جنبهٔ تضمین می‌بخشد. محجوب هم همین را به همین دلیل ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۴.)

۲. پیشتر ذکری از محمّد معشوق طوسی داشتیم، عاشقی دلسوخته و مخلص که هرگز نماز نگزارد، زیرا هرگاه نیّت نماز می‌کرد، از فرط خوف و خشیت، خون از او می‌رفت. احمد غزالی این مرد زیباسیرت را «ترکی قبابسته» می‌خواند: «هم احمد غزالی فرموده: معشوق طوسی، ترکی است قبابسته که نماز هرگز نگزارد، و فردای قیامت، جمیع صدّیقان را آرزوی آن باشد که کاش خاکی می‌شدند تا معشوق طوسی بر آن قدم نهادی.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۳۱) آیا حافظ تأثیری از این سخن نگرفته است؟ نقل این قول و طرح این سؤال از این روی است که حافظ نیز عاشقانی شوریده و بی‌ریا از این دست را، به رغم مدّعیان طاعات بی‌خلل، دوست می‌داشته؛ اگرچه ممکن است فقط تأثیر زبانی از عبارت گرفته باشد.

پریوش: قزوینی: کله‌دار؛ علامه احتمالاً ترجیح داده در برابر «قباپوش» چیزی از مقولهٔ جامه بیاید تا این‌دو با هم تقارن داشته باشند، همچنان‌که مثلاً در بیت ۴ هم «پیراهن» در لخت اول در برابر «قبا» در لخت دوم قرار گرفته است.

۴. قبا را بر روی پیراهن می‌پوشیدند. بنا بر این، پیراهنْ قبا را در آغوش خود دارد. این‌گونه تعابیر را چونان تعبیراتی شاعرانه و معادل با اصطلاح عارفانهٔ «وحدت» به کار می‌بردند. آسوده‌خاطر بودن هم از همین جهت است. شاید بتوان آسوده‌خاطریِ پیراهن را از این حیث نیز توجیه کرد که پیراهن معمولاً جلوبسته است و لذا دغدغهٔ جدا شدن را ندارد، برخلاف قبا، که جلوباز است و به آسانی باز و از بدن جدا می‌شود. این بیت ممکن است متأثر از رودکی باشد:

ای تُرک کمربسته، چنانم ز فراقت   گویند قبای تو مرا پیرهن آید
(آثار منظوم ۶۲۰)

رودکی هم معشوق را به همین‌گونه توصیف و آرزو می‌کند که قبای معشوق به صورت پیرهن خود شاعر به تنش بچسبد تا فراق او برطرف و شاعر آسوده‌خاطر شود. همچنین اگر حافظ می‌گوید:

همچو حافظ به خرابات روم جامه‌قبا   بو که در بر کشد آن دلبر نوخاسته‌ام

باز سخن از پاره کردن جامه به قصد هماغوش شدن با معشوق است، همچنان‌که سعدی در همین معنی می‌گوید:

میان ما بجز این پیرهن نخواهد بود   وگر حجاب شود، تا به دامنش بدرم
(غ ۳۸۴)

۵. منسوب به مجنون:

کَلِفْتُ بِها حتّی اَذابَنِی اَلهَویٰ و صَیَّرَ عَظْمِی بِالغَرامِ رَمیما

(دیوان مجنون لیلیٰ 201)

سعدی، در بیتی نزدیک به بیت متن و نیز بیت اخیر:

تنم بپوسد و خاکم به باد ریزه شود هنوز مهر تو باشد در استخوان، ای دوست

(غ ۱۰۴)

۱ سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش
که: دور شاه شجاع است، مَی دِلیر بنوش

۲ شد آن‌که اهل نظر بر کناره می‌رفتند
هزار گونه سخن در دهان و لب خاموش

۳ به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها
که از نِهفتن آن، دیگ سینه می‌زد جوش

۴ شراب خانگیِ ترسِ محتسب خورده
به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

۵ ز کوی میکده، دوشش به دوش می‌بردند
امام خواجه، که سجّاده می‌کشید به دوش

۶ دلا، دلالت خیرت کنم به راه نجات:
مکن به فسق مباهات، و زهد هم مفروش

۷ محلّ نور تجلّیست رای انور شاه
چو قرب او طلبی، در صفای نیّت کوش

۸ بجز ثنای جلالش مساز وِرد ضمیر
که هست گوش دلش محرم پیام سروش

۹ رموز مصلحت ملک، خسروان دانند
گدای گوشه‌نشینی تو، حافظا، مخروش

۱. هاتف: در اینجا پیداست که برساخته‌ای شاعرانه است که حرف دل شاعر را بر زبان او می‌گذارد، یا وسیله‌ای است برای گذران امور او. (نیز نک. ح ۹۱/۶.) عبدالعلی دستغیب اقوال مضحک تأویلگران قدسی‌ساز را دربارهٔ این بیت و نظایر آن به درستی رد می‌کند: «با هیچ سریشمی نیز نمی‌توان آنها را به تصوّف یا عرفان چسباند.» آنگاه این سخن بدرالدین را (که بیشتر به لطیفه‌ای برای خنده می‌نماید) نقل می‌کند: «شاه شجاع: کنایه از روح، می: مستی و عشق؛ یعنی آخر شب، که هنگام نزول ربّ بر آسمان دنیاست، ندایی رسید. می دلیر بنوش: یعنی مرتبهٔ روح رسیده و ریاضت تمام

گردیده... پس در عشق درآی و...» بدرالشروح ۵۳۳ (حافظشناخت ۱، ۲۹۹ـ۳۰۰) واحیر تا، که هنوز افراد بسیاری برای حافظ از چنین امامزاده‌هایی معجز می‌طلبند.

شاه شجاع: (ف ۷۸۶، عمر ۵۳ سال، سلطنت ۲۷ سال) بزرگترین پادشاه در روزگار حافظ، با درازترین سالهای فرمانروایی؛ در ۷۵۳، که نوجوانی بیش نبود و ابواسحق می‌پنداشت رسم جنگ نمی‌داند، به مدد پدرش، مبارز، رفت و ابواسحق را منهزم کرد. (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۵۲ـ۲۵۵) حسینقلی ستوده عصر او را به سه دورهٔ مشخص تقسیم می‌کند:

دورهٔ اول (۷۶۰ـ۷۶۷)؛ پس از جلوس در سال ۷۶۰ برادران را به حکومت اطراف فرستاد. شاه یحیی، برادرزاده‌اش، را که مورد التفات مبارز بود در قلعهٔ پهن در شیراز محبوس کرد. وزارت را به قوام‌الدین صاحب‌عیار داد. قبایل شورشی جرمایی و اوغانی را (که پدرش هم سالها با آنان درگیر بود) سرکوب کرد و برادرش سلطان احمد را حکومت کرمان داد. (تاریخ آل مظفر ۱۳۶) از سال ۷۶۳ منازعات او با برادر کهترش، محمود، که ادعای استقلال در اصفهان و ابرقوه داشت آغاز شد. یحیی و برادر دیگر شاه شجاع، یعنی احمد، در وقایع ۷۶۵، که منجر به تسخیر شیراز به دست محمود و حکومت دوسالهٔ او بر آن شد، همدست خصم بودند، که همین امر، به‌ویژه با کمک سلطان اویس جلایری به محمود، کار را بر شجاع سخت می‌کرد، و او هرگز این ایام را از یاد نبرد. او پس از راندگی از شیراز، کرمان را تصرف کرد و تا بازگشت به شیراز به مدت دو سال در آنجا حکومت کرد. (فصیحی خوافی می‌گوید: کرمانیان هم بر او شوریدند. مجمل فصیحی ۹۷)

دورهٔ دوم (۷۶۷ـ۷۷۶)؛ رفتار تند و ستم محمود بر اهل پارس و نیز بدرفتاری عمّال و عساکر اویس با آنان، پارسیها را چنان به جان آورد که خواستار بازگشت شاه شجاع شدند. او پسرش، سلطان جهانگیر، را نایب خود در کرمان و پسر دیگرش سلطان زین‌العابدین را حاکم بر سیرجان کرد و همراه با دو پسر دیگرش سلطان اویس و سلطان شبلی با سپاهی مجهز روی به شیراز آورد. بزرگان پارس دروازه‌های شیراز را به روی او گشودند و در ذی‌القعدهٔ ۷۶۷ شهر را بدون جنگ گشود. سلطان احمد، متحد محمود هم از او روی برگرداند و نزد دیگر برادرش، شاه شجاع رفت. محمود به اصفهان گریخت. شاه شجاع این بار مانند پدر در ترویج احکام دین و اشاعهٔ مذهب، تعمیر مساجد، مدارس و خوانق سعی بلیغ، و با خلیفهٔ عباسی، القاهر بالله، محمد بن ابی‌بکر، بیعت کرد، و در این مبایعت، علما رسالات نوشتند. (ستوده، همان

۱۵۵) [این همان دوره‌ای است که حافظ و شاه شجاع با هم اختلاف یافتند، که پیامدهایش شناختهٔ حافظ‌دوستان است. غنی می‌گوید: عده‌ای از زهّاد به پادشاه می‌گفتند: بلاهایی که کشیده به دلیل عدم توجّه به وظایف شرعی بوده، و بدین سان شجاع را تشجیع به تشدید سیاست جدید او می‌کردند. تاریخ عصر حافظ ۲۴۵ ـ م] باری، شاه شجاع در ۷۶۸ برای گوشمال محمود به صوب اصفهان لشکر کشید و تا قصر زرد پیش رفت. محمود از او خواست تا به اصفهان تعرّض نکند، و او این بار هم چشمه‌ای از بخششهای همیشگی‌اش را نشان داد و محمود را بر حکومت آنجا ابقا کرد. قصیدهٔ حافظ به مطلع: شد عرصهٔ زمین چو بساط ارم جوان... در توصیف همین فتح با اشاره‌ای به برخی جزئیات آن است. در این ایام، پسر او، سلطان قطب‌الدین اویس، نافرمانی آغاز کرد و به عمّ خود، محمود، پناه برد، ولی شاه پسر را عفو کرد. در ۷۷۱ شاه شجاع رقابت برای ازدواج با دختر اویس جلایری را به محمود باخت، که بار دیگر سبب جنگ این دو گردید. واقعه دیگر این دوره، طغیان پهلوان اسد خراسانی بر اوست. (دربارهٔ علل و جزئیات قضایا، نک. ستوده، همان ۱۷۰ـ۱۷۷.) (نیز شاه شجاع از ۷۷۵ تا ۷۷۶ کرمان را در محاصره گرفت. دولتشاه بکاول، حاکم کرمان را به حیله و وانمودسازی قصد صلح به خیمهٔ خود خواند، که مردان او به ناگاه بر سر بکاول ریختند و او را پاره پاره کردند. منتخب‌التواریخ معینی ۱۸۶ـ۱۸۷) در همین سال سه تن از معارضان او: اویس جلایری و پهلوان اسد و بالاخره شاه محمود، مردند و لذا قدری آسوده‌خاطر شد. با مرگ محمود و بر مبنای حکم او، پسر شاه شجاع، اویس، حاکم اصفهان شد. مردم آنجا دو دسته شده بودند: گروهی از اویس و گروهی دیگر از پدر او جانبداری می‌کردند. شاه شجاع در ۷۷۶ به اصفهان رفت. اویس طلب بخشش کرد. شاه شجاع به ظاهر او را بخشید، ولی گفته‌اند در همان سال وی را با شربت زهرآلود کشت. (ستوده ۱۸۰)

دورهٔ سوم (۷۷۶ تا پایان)؛ شاه شجاع در اوج اقتدار و آسودگی خاطر (به دلیل مرگ یا قلع و قمع دشمنان) بود. در ۷۷۷ آذربایجان را در جنگ با سلطان حسین بن اویس ایلکانی تسخیر کرد و هر قسمت از آن را به یکی از پسران یا امرای خود، و دربند و شماخی و شیروان را به شاه منصور، واگذارد. آل مظفر در این ایامْ وسیعترین قلمرو را داشت، تقریباً شامل تمامی مناطق ایران کنونی، به علاوهٔ شیروان و ارّان از شمال‌غرب، و سمرقند و بخارا و چاچ از شمال‌شرق. (نک. همان، نقشهٔ ضمیمهٔ کتاب، بین ص ۱۸۲ و ۱۸۳.) شاه شجاع پس از ۴ ماه اقامت در تبریز، با شنیدن این خبر که یحیی قصد

دست‌اندازی به شیراز دارد، به پایتخت بازگشت. در ۷۸۵ سلطان احمد بن اویس ایلکانی، که برادرش جسین را کشته و بر جای او نشسته بود، در جنگ با برادر دیگرش بایزید و همدست او و حاکم سلطانیه، عادل‌آقا، از شاه شجاع درخواست کمک کرد، و او که در حقیقت قصد تضعیف هردو طرف و نهایتاً تصرف سلطانیه را داشت، آن را از دست عادل‌آقا درآورد و به احمد سپرد. در همان سال با بدگمان شدن بر شبلی، در حال مستی، حکم به کور کردن فرزند داد، و پس از آن، هنگامی پشیمان شد و خواست تا حکم را اجرا نکنند که کار از کار گذشته بود. در اواخر عمر، وقایعی چون مرگ برادرزاده‌اش حسین بن مظفر، مرگ مادرش خان قتلغ، قتل یک پسر و کور کردن پسر دیگر به دست خود، وی را به افسردگی و افراط در شرابخواری کشاند و مزاجش مختل شد. اطرافیان نیز که مرگ او را نزدیک می‌دیدند بر سر جانشین وی به نزاع برخاستند: عده‌ای از برادرش احمد و عده‌ای دیگر از پسرش زین‌العابدین جانبداری می‌کردند. شاه شجاع، زین‌العابدین را ولیعهد قرار داد، و پس از وصیت به افراد خاندان و نوشتن نامه به امیرتیمور گورکانی برای حمایت از زین‌العابدین، در شعبان ۷۸۶ درگذشت.

اکنون از آنجا که شاعر ما کمترین ذکری از محمود و حکومت دوساله‌اش بر شیراز نکرد، و او را مغفول یا معدوم گرفت، اندکی از او بگوییم و به سر سخن بازگردیم. محمود مردی بود تندخو، گستاخ به وقت فرصت، و جبون و استغفارکننده به گاه سختی وضع (به خلاف شجاع که غالباً مردمداری پیشه داشت). حزم و تدبیر پدر را هم نداشت. همان قدر بر آزار اهل پارس دلیر بود که در برابر ایلکانیان به نوکرمآبی می‌کوشید، بدون این‌که دریابد که مدد آنان به او چون سلام روستایی است و به طمع تسخیر پارس با تضعیف جملگی مظفریان. وابستگی او به این خاندان تا بدانجا بود که وقتی فاتحانه وارد شیراز شد، فتحنامه‌ای همراه با هدایا برای سلطان اویس فرستاد. (ستوده ۱۴۹) همسر او، خواند سلطان، برادرزادهٔ ابواسحق بود، که به انگیزهٔ کشیدن کین ابواسحق به شاه شجاع اظهار عشق می‌کرد و شرار خصومت را میان دو برادر برمی‌افروخت و شاه شجاع را به تسخیر اصفهان برمی‌انگیخت. سرانجام محمود را از کار زن خبر دادند و او به قتل وی فرمان داد و به برادر اعلام وفاداری کرد و همچون همیشه مورد عفو او قرار گرفت. (همان ۱۶۴) و اما نظام شامی از دلاوری نشان دادن او در ضمن شرح محاربات تیمور با منصورشاه سخن می‌گوید: «و محمودشاه نیز بر دشمن حمله برد.» (ظفرنامه ۱، ۱۳۳ـ۱۳۴) او بر روی هم ۱۷ سال بر

اصفهان و ۲ سال بر شیراز حکومت راند و در ۳۸سالگی مرد. به گمان این نگارنده، همین اندازه که حافظ چنین برخوردی با محمود داشت (همچنان‌که از پدر او جز به بدی یا به انگیزهٔ عبرت‌آموزی یاد نکرد) باید بسنده کرد و خرسنده بود.

و اما اخلاق و صفات شاه شجاع: پیاله‌گیر و کرم‌ورز، اهل عفو و اغماض (البته غالباً) چنان‌که در باب محمود و یحیی بارها کرد و گاه سبب گستاخی اینان بر او می‌شد و دردسرها برایش می‌زاد. زرین‌کوب با استناد به بیت حافظ: شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود... (۱۰۱/۴) از آن استنتاج دمدمی‌مزاجی و دهن‌بینی می‌کند، و این‌که در دورهٔ دوم حکومت او احتمالاً شاعر را به اتهام شرب خمر و شاهدبازی با پسر یک مفتی مورد ایذاء قرار داده‌اند، یا اتهام بیدینی بر سر بیت:... آه اگر از پی امروز بود فردایی (۴۸۱/۱۰) و باوراندن آنها به پادشاه. (نک. از کوچهٔ رندان ۱۱۵ـ۱۱۸.) برخلاف پدر، پرخور و گرفتار جُوعِ‌البَقَر یا عدم‌الشّبع بود و چون به جایی سفر می‌کرد دیگهای خورش را برایش بار استران می‌کردند تا در تمام طول سفر بخورد، و از همین‌روی قادر به روزه‌گیری نبود. (ستوده، پیشین ۲۱۴) قتل و کور کردن پسران چون لکه‌ای سیاه در حیات و حکومت او بود. زنبارگی را از عیوب او دانسته‌اند، و باستانی پاریزی اصل و علت اختلاف او با محمود را بر سر زنی زیبا و فتّان به نام خواندسلطان می‌داند. (شاه منصور ۳۱ـ۳۲ و ۴۰) و اما یکی از امتیازات بی‌گفتگوی او علاقهٔ ذاتی به ادب پارسی و تازی، تبحّر او در شعر و نثر این دو زبان و شیفتگی او به همنشینی با اهل علم و ادب بود. تبحّر و احاطهٔ ادبی او و چیرگی‌اش در سرایش و نگارش پارسی و عربی در کمتر پادشاهی در طول تاریخ دیده شده است. معین‌الدین شیرازی او را «سلطان عالم فاضل و کامل» می‌خواند، و این‌که معارف عربی و تألیف کتب ادبی در عصر او رونق عظیم داشت، و خود دارای رساله‌ای بلیغ به تازی در فضیلت علم و شرف علما، و دیوانی مشتمل بر اشعار غرّای عربی و سروده‌های لطیف پارسی بود. (شدالازار ۴۵۶ـ۴۵۸، به تلخیص) در مباحثهٔ علمی، اکثر طالبْ‌علمان مستعد را الزام می‌داده و شرح حماسهٔ ابوتمّام را به درس می‌گفت. (منتخب‌التواریخ معینی ۱۸۶ـ۱۸۷) به گفتهٔ محمود کتبی: «به فیضان انوار علم و لمعان اطوار دانشْ معزّز و مکرّم [...] به نُه سالگی رسید از حفظ کلام‌الله فارغ شد و به فضائل علمی اشتغال نمود» و آنگاه ابیاتی به تازی و پارسی از او نقل کرده است. (تاریخ آل مظفر ۶۳) دیوان شاه شجاع را سعدالدین انسی گردآوری کرده و دیباچه‌ای به فارسی بر آن نوشته است. این دیباچه و قسمتی از دیوان در سفینهٔ عبدالحی الماردینی (تألیف شده در ۸۲۳) در مطبعهٔ تقوی طبع شده. دیوان

شاه شجاع هم در بمبئی به‌طبع رسیده است. (آقا بزرگ طهرانی، الذریعة الیٰ تصانیف الشیعة، القسم الثانی مِن الجزءِ التاسع ۴۹۹) غنی شماری از اشعار پارسی و تازی او را نقل کرده. (تاریخ عصر حافظ ۳۴۳ـ۳۵۳) علّامه قزوینی نیز اشعار موجود او را نقل و منابع هریک را ذکر کرده است. (یادداشتها ۹، ۱ـ۱۴) گویا از آثار او یکی هم منظومه‌ای بوده به نام ده‌نامه ـ روح‌العاشقین. (نک. از کوچهٔ رندان ۱۲۱ـ۱۲۲؛ در یادداشتها در ص ۲۴۰ ارجاع شده به مقالهٔ آربری در مجموعهٔ زان ملخ، اهدایی به سیّد حسن تقی‌زاده ۲۸ـ۳۰.)

و اما در برخی منابع به راحت و رفاه و آسودگی و خرّمی مردم در روزگار او اشاره شده (همچون منتخب‌التواریخ ۱۹۳) که در حقیقت باید مشمول نسبیت بوده باشد، و نه اطلاق.

اشعار خواجهٔ شیراز در ارتباط با شاه شجاع مجموعه‌ای است از مدح و ستایش فضایل، درخواستهای مالی و از جمله صله، گاه گلایه، ابراز ندامت و درخواست بخشش. اما در سنجش تلقی شاعر نسبت به شاه شجاع و شاه ابواسحق، یک چیز را نباید از یاد برد، و آن احساس فقدان این‌دو است: خواجه در حالی که در مورد ابواسحق، هم مادّه‌تاریخ مرثیه‌آمیز دارد، هم غزل رثایی پرسوز، و هم احساس نوستالژیک در یادکرد رجال عصر او، در مرگ شاه شجاع چیزی بیش از یک ماده‌تاریخ دوبیتی (قطعهٔ ۷) ندارد. حافظ، به رغم اقتدار بس بیشتر شاه شجاع و ایام دراز سلطنت او و در قیاس با شاه شیخ، برروی هم هرگز نتوانست عواطف صمیمانه و ملموسی را که نسبت به دوست و هم‌مکتب خود داشت به شاه شجاع نیز ابراز دارد. آیا خواجه در ژرفای دل می‌توانست از یاد ببرد که آل مظفر قاتل و منقرض‌کنندهٔ دولت دوست او بوده است؟

و اما در تفسیر این بیت و «می دلیر بنوش» خوب است نگاهی هم به بیت ۶ بکنیم: مکن به فسق مباهات و... سخن حافظ باز در نفی ریا (بدون ذکر لفظ آن) است. می‌خواهد بگوید: دورهٔ فاجعه‌بار روایِی ریا و پنهان کردن پیاله در آستین مرقع (که هیچ سانحه و فاجعه‌ای برای مردم یک جامعه بدتر و زیانبارتر از آن نیست) گذشته است. بدین سان هیچ‌گونه تناقضی هم میان این دو بیت مشهود نیست.

۲. این بیت و بیت بعد، یعنی خاموشی لب در عین جوش زدن سینه، دقیقاً مصداق همان چیزی است که در عرف امروز «اختناق»، خواه اجتماعی و خواه سیاسی، گفته می‌شود، چنان‌که عصر مبارز مظهر اختناق در هردو جنبهٔ آن بوده است.

۳. به بانگ چنگ: از کنایاتی است مُشعر بر آشکارا و بدون بیم انجام دادن کار خلاف عرف، یا بروز دادن هرآنچه شخص در دل فروخورده باشد. (نک. ح ۴۲/۱.)

آن حکایتها: گمان نمی‌کنم هیچ حافظ‌خوانی بی‌خبر از آنها باشد. وانگهی، اگر شاعر حتی فهرست و سیاهه‌ای دراز را هم از قضایا، مثلاً احتسابها، بگیر و ببندها، زهد فروختن‌ها، تفتیشها، تحریفها و... به دست می‌داد، آیا می‌توانست جامعیت «حکایتهای به‌جوش‌آورندهٔ سینه» را داشته باشد؟ و آیا آن را محدود و لاجرم کم‌اثر نمی‌کرد؟

جوش زدن دیگ سینه:

ز دلگرمی حافظ برحذر باش		که دارد سینه‌ای چون دیگ جوشان

به بانگ: قزوینی: به صوت، که معنی ترانه یا تصنیف نیز دارد، اگرچه سه قدیمترین نسخهٔ موجود مثل خانلری‌اند.

۴. ترس محتسب خورده: از درخشانترین ترکیبها و لطیفترین موالید ادب پارسی است. به راستی از مزایای نمادگرایی در شعر است که می‌توان جان و جوهرهٔ یک برههٔ چندسالهٔ حکومت از نوع مبارز را با نمادی بدین کوتاهی، و در عین حال با فوران طنز، نشان داد؛ ضمن این‌که «ترس‌خورده» را می‌توان بدلی تازه از کاربردهایی عادی چون «سال‌خورده» نیز انگاشت. همچنین حسینعلی هروی بحثی در این باره دارد همراه با ارائهٔ دو شاهد از «ترس خوردن» و «خوف خوردن»؛ ملاطغرا:

سپهدار بود، آن قدر ترس‌خورد		که پیش از عنان تاختن جان سپرد

و عماد فقیه:

نه خوفی از اثر آه خسته‌ای خوردی		نه ترسی از گذر اشک سائلی کردی

هروی این بحث را در ردّ ترجیح مسعود فرزاد (شراب خانگی از ترس محتسب خورده) کرده است. (نک. نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۴۷ـ۵۱.) حق با هروی است، و به هر حالْ این «از» سخن را بی‌لطف، و حتی بی‌معنی، می‌کند.

بانگ نوشانوش: سلمان:

از می لعل لبش تا صبحدم		بانگ هایاهوی و نوشانوش بود

(دیوان ۱۰۰)

در این بیت حافظ بیش از آن‌که خود معانی واژه‌ها حرف بزنند، بارهای معنایی و تداعیها سخن می‌گویند، که نباید از آنها غافل شد، مثل حالت زهرآگین ترس در برابر «نوش» (بنوش + شهد و شیرینی) که البته آزادانه و بلند بلند ادا می‌شود. خود او هم

«زهر» را در مقابل «بانگ نوش» (با ایهام در این یک) آورده است:

کامم از تلخی غم چون زهر گشت   بانگ نوش شادخواران یاد باد

نیز به همین سان بار معنایی «به روی» (با افادهٔ رویاروی، پیشِ روی) در مقابلِ آن خوف و اختفا. آری، خزیدن شراب به گوشه‌ای بر اثر ترس کجاست و بانگ بلندِ به شادی خوردن کجا.

۵. مضمون باده‌نوشی امام و مفتی دارای پیشینه‌ای دیرینه است، که نمونه‌های آن را در جای خود آورده‌ام. (از جمله، نک. ح ۲۸۰/۱.)

مطلب دیگر، دوری و پرهیز اهل زهد از عشق است، که به صورتهای گوناگون در اشعار آمده، مثلاً سیف فرغانی از زاهدی سخن می‌گوید که از عشق اجتناب می‌کرده، ولی شاعر این تجنّب او را در هم شکسته است:

زاهدی کز خمر عشق تو همی کرد اجتناب

گرچه پرآب انابت بود، بشکستم سبوش

(دیوان ۹۱،۲)

دوشش به دوش: بیت حافظ و نمونه‌های آتی بر پایهٔ جناس تام دوش (دیشب + شانه) است، همراه با ایهام تناسب در یکی از «دوش»ها (دوش به دوش = از شانه‌ای به شانهٔ دیگری) خواجو:

خواجو، از میکده‌اش دوش به دوش آوردند

این همه بیخودی از مستی دوشش نگرید

(دیوان ۲۶۶)

عماد فقیه:

وان که بر [در؟ ـم] مسجد نشستی دوش بر دوش خطیب

دوش می‌دیدم که می‌بردندش از مجلس به دوش

(دیوان ۱۸۴)

ش: شناسهٔ مفعولی (= او را)

امام خواجه: ظاهراً همان امام جماعت است، در: اگر امام جماعت طلب کند امروز... (۱۲۸/۶)

سجاده به دوش کشیدن: از کنایاتی است مفید تظاهر به طاعت و تقوی، همچون جانماز آب کشیدن، چنان‌که گفت:

خود گرفتم کَـاَفکنم سجّاده چون سوسن به دوش
همچو گل بـر خـرقه رنگ مـی مسـلمانی بـود؟

جان کلام در بیت متن، رنگ عوض کـردن فـوری عـده‌ای است کـه در هـر شـق پیشگام‌اند: در عصر احتساب با تقوی‌فروشی، و در عصر رهایی با باده‌نوشی. (شاعر طریق وُسطیٰ را هم در بیت ۶ ذکر کرده است.)

۶. خواجه عبدالله انصاری: «از گناه لاف مزن.» (رسالهٔ مقولات، موعظهٔ دوازدهم) نجم رازی در مبحثی با عنوان «در بیان تزکیت نفس و معرفت آن» بیشترین تأکید را بر روح اعتدال در اسلام گذارده، که به‌ویژه از نظرگاه عارفانه درخور توجه است. (مرصاد ۱۷۳ـ۱۸۶)

۷. جالب توجه است که جناب نیساری این بیت و بیت بعدی («بجز ثنای...») را، درست مثل سایر برخوردهایشان با ابیات مدحی، «اضافه بر متن» خوانده‌اند، و باز به رغم وجود این دو بیت در نسخ خطی و چاپی.

۹. مثلی است بر زبان همگان، با فرقی جزئی در ضبط دهـخدا: صـلاح مـملکت خویش... (امثال و حکم ۲،۱۰۵۸)

* * *

شعر زادهٔ روزگاری است که شاعر سالها برای رسیدن به آن دندان بر جگر گذارده است: مرگ «شاه محتسب». می‌بینیم خواجه، مثل افراد انقلابی کـه انـقلابشان پس از سالها پیروز شده، به اصطلاح دَور برداشته و نـطق آتشـین مـی‌کند: بـله، گـذشت آن زمانی‌که چنین و چنان می‌کردند و این یا آن بلا را بر سر مـا مـی‌آوردند. خـود شـعر تردیدی در این باقی نمی‌گذارد که در آغـاز دورهٔ سـوم شـاعریِ حـافظ یـعنی نـیمهٔ نخست پادشاهی شاه شجاع سروده شده، همان ایامی که گفته است: ای دل، بشارتی دهمت، محتسب نماند... (۳۵۴/۴)

۱ هـاتفی از گـوشهٔ مـیخانه، دوش
گـفت: بـبخشند گـنه، مَـی بـنوش
۲ عـفو الهـی بکـند کـار خـویش
مـژدهٔ رحـمت بـرساند سـروش
۳ لطف خدا بیشتر از جـرم مـاست
نکـتهٔ سـربسته چـه گـویی؟ خـموش
۴ ایـن خِـرد خـام بـه مـیخانه بـر
تـا مـی لعـل آورَدش خـون بـه جـوش
۵ گرچه وصالش نه به کوشش دهند
هـر قـدَر، ای دل، کـه تـوانـی، بکـوش
۶ گوش مـن و حـلقهٔ گـیسوی یـار
روی مـن و خـاک درِ مَـیفروش
۷ رندی حافظ نه گناهیست صـعب
بـا کـرم پـادشه عـیب‌پوش
۸ داور دین، شاه شجاع، آن‌کـه کـرد
روحِ قُـدُس حـلقهٔ امـرش بـه گـوش
۹ ای مـلِکُ‌العـرش، مـرادش بـده
وز خـطر چشـم بـدش دار گـوش

۱. در قرآن کریم بارها بر عفو و غفران الهی تأکید شده است، از جمله: لاتَقْنَطُوا مِن رحمةِ اللهِ... الآیة (زمر ۵۳) (از بخشایش خداوند نومید مباشید...) احتمالاً غـزل در اقتفای غزل شاه شجاع است:

شـیوهٔ عشّـاق نـباشد خـروش گر به مَثَل خون دل آید به جوش
(نقل از غنی، تاریخ عصر حافظ ۳۴۴)

۳. خود خواجه:

از نـامهٔ سـیاه نـترسم، کـه روز حشـر با فیض لطف او صد ازین نامه طی کنم

چه گویی: قزوینی و سایه: چه دانی؛ برخی هم از این جانبداری کرده‌اند، در حالی که ضبط خانلری مطابق با اقدم نسخ است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۹۷۰.) «خموش» هم با «گفتن» تناسب یا طباق دارد، و نه با «دانستن».

۵. کوشش برای وصال، شرط لازم است، ولی شرط کافی نیست، چون آنچه تعیین‌کننده است کشش یا عنایت از آن‌سوی است. این مصداق رباعیی است که جامی نقل کرده است (نمی‌دانم از که؟):

از رنج، کسی به گنج وصلت نرسید — وین طرفه که بی‌رنج، کس آن گنج ندید
هرکس که دوید، گور نگرفت به دشت — لیکن نگرفت گور جز آن‌که دوید

(بهارستان ۳۲)

خود خواجه:... کشش چو نبود از آن‌سو، چه سود کوشیدن؟ (۳۸۵/۸)

۶. گوش من و... : یعنی من غلام حلقه‌به‌گوش یارم، احتمالاً با ایهام به این‌که در هنگام وصال و بوس و کنار، ممکن است حلقهٔ گیسوی معشوق بر گوش عاشق (به معنی حقیقی) بیفتد.

۷. صعب: به جای سخت، کاربردی کهن است. (نک. ح ۲۲۵/۲.)

۸. این بیت مدحی و بیت مشابه بعدی را جناب نیساری، مثل همهٔ بیتهای مدحیِ ضمن غزل، زاید خوانده‌اند، حال آن‌که بیت ۷ را که مقدّمهٔ مدح است ابقا کرده‌اند. در مورد حاضر هم عموم نسخ خطی و چاپی این بیت را دارند.

۹. گوش داشتن: واژهٔ «گوش» در معنی و استعمال اسمیِ خود هم به معنی انتظار و نیز مراقب آمده است؛ به معنی انتظار، مولانا:

این دانه‌های نازنین، محبوس مانده در زمین
در گوشِ یک باران خوش، موقوف یک باد صبا

(کلیات ۱، ۱۱)

به معنی مراقب، هم او:

بانگ شتربان و جرس، می‌نشنود از پیش و پس
ای بس رفیق و همنفس، آنجا نشسته گوش ما

(همان ۱۵)

گوش داشتن = مراقبت و مواظبت کردن، نگه داشتن، پاییدن، محافظت کردن؛ «گوش به یوسف می‌دارید، چنان‌که به جایی نتواند رفت.» (تاریخ بیهقی ۷۸) «پادشاه، بنده را فرموده بود که: سرای حرم را گوش می‌دار.» (راحة‌الارواح ۱۹۵) کمال اسمعیل:

ز تو این چشم دارم کز سرِ لطف   دلم را داری از بهر خدا گوش
(دیوان ۷۲۲)

خواجو:

هرچند که زلفت دل من گوش ندارد   من سلسلهٔ زلف ترا حلقه‌به‌گوشم
(دیوان ۷۲۴)

خود حافظ:

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم، لیکن
ابروی کماندارت می‌برد به پیشانی

واژهٔ «گوش» در همهٔ ابیات مذکور دارای صنعت ایهام تناسب با نام دیگر اندامهای بدن است.

* * *

این شعر نیز، مثل غزل قبلی و بعدی، متعلق به حدود آغاز دورهٔ سوم شاعری حافظ و شروع پادشاهی شاه شجاع است. صلای باده‌نوشی و امیدبخشی به بخشایش الهی، زمینهٔ مشترک این رشته اشعار است، همراه با ستایش پادشاه، و ابراز اهتزاز از زوال روزگار دلگزای گذشته.

۱ در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش
حافظ قَرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش

۲ صوفی ز کنج صومعه با پای خم نشست
تا دید محتسب که سبو می‌کشد به دوش

۳ احوال شیخ و قاضی و شُرب‌الیهودشان
کردم سؤال، صبحدم، از پیر می‌فروش

۴ گفتا: نه گفتنیست سخن، گرچه محرمی
درکش زبان و پرده نگه دار و مَی بنوش

۵ ساقی، بهار می‌رسد و وجه مَی نماند
فکری بکن، که خون دل آمد ز غم به جوش

۶ عشق است و مفلسیّ و جوانیّ و نوبهار
عذرم پذیر و جرم به ذَیل کرم بپوش

۷ تا چند همچو شمع زبان‌آوری کنی؟
پروانهٔ مراد رسید، ای مُحب، خموش

۸ ای پادشاهِ صورت و معنی، که مثل تو
نادیده هیچ دیده و نشنیده هیچ گوش،

۹ چندان بمان که خرقهٔ ازرق کند قبول
بخت جوانت از فلک پیر ژنده‌پوش

۱. قَرابه: به فتح اول و تشدید یا تخفیف دوم، به معنی شیشهٔ شراب و صراحی، در فرهنگهایی چون غیاث و آنندراج آمده. در نفیسی: قسمی شیشهٔ شکم‌فراخ بزرگتر از بَرنی [= مرتبان، کوزهٔ گِلی لعابدار ـ م]، آوند شیشه‌ای بزرگ برای شراب و جز آن؛ «بیامیزند و اندرین قرابه کنند و سر قرابه استوار کنند.» ذخیرهٔ خوارزمشاهی (دهخدا) در فرهنگ اخیر ملیت آن ذکر نشده، ولی در معین عربی دانسته شده، اگرچه در فرهنگهای قدیم عرب به این صورت و معنی یافت نشد. البته «قِرْبَة» به معنی مَشک شیر و گاه آب آمده (لسان‌العرب) چنان‌که سعدی به کار برده است:

یا لَیتَ قَبلَ مَنِیَّتی اَفوزُ بِمُنْیَتی　　　نهرٍ تُلاطِمُ رُکْبَتی و اَظَلُّ اَمْلَأُ قِرْبَتی
(گلستان ۱۱۵)

(ای کاش پیش از مرگم به آرزویم می‌رسیدم: به رودی که موجش تا زانویم آید و پیوسته مَشک خویش را پر سازم.) آیا رابطه‌ای میان «قرّابه» و «قِربه» وجود دارد؟ و آیا می‌توان گفت تصرف پارسی‌زبانان در صورت و معنای واژهٔ اخیر بوده است؟ و اما در تداول، «قرّابه» به تشدید به کار می‌رود. در متون به صورت مشدّد و مخفّف، هردو، آمده است. نظامی بیشتر مشدّد آورده ولی گاهی هم مثل حافظ به تخفیف (شاید به ضرورت وزن) گفته است؛ مثال با تشدید:

راحت ز مزاج رخت بربست　　　قَرّابهٔ اعتدال بشکست
(لیلی و مجنون ۲۳۴)

با تخفیف:

چون او ز تو دور شد به فرسنگ　　　تو نیز بزن قَرابه بر سنگ
(همان ۱۴۴)

مفتی پیاله‌نوش: پیشینه‌ای دیرینه دارد، چنان‌که فرّخی می‌گوید:

گوشهٔ میکده از باده کنون بینی مست
مفتی شهر، که بُد معتکف اندر محراب
(دیوان ۱۵)

در اشعار سدهٔ هشتم از این مضمون به وفور دیده می‌شود؛ عماد فقیه:

مفتی، می لعلت ار بنوشد　　　در حال، گرو کند عمامه
(دیوان ۲۵۳)

موسیقی بیت، بیش از همه زادهٔ چهار ترکیب مزجیِ موزون و متناسب، و آنگاه واج‌آرایی در «ش» است.

۲. با: = به (نک. ح ۱۶۵/۱.)

شاعر به مدد ایهام تناسب در «پا» (با «دوش») ظاهراً می‌خواهد بگوید وقتی صوفی، مفتی را در حال رفتن با سبویی بر دوش دید، در کنار خم نشست و از آنجا تکان نخورد (با استفاده از تضادگونه‌ای میان رفتن و نشستن).

۳. قاضی: در حدیث نبوی آمده است: القُضاةُ ثلاثةٌ: واحدٌ فی الجَنَّةِ و اثنان فی النّار. فَاَمّا اَلّذی فی الجنّةِ فَرَجُلٌ عَرَفَ الحقَّ فَقَضیٰ به، و رجلٌ عرف الحقَّ فَجارَ فی الحکم فهوَ فی النار، و رجلٌ قَضیٰ لِلنّاس علیٰ جَهلٍ فهو فی النار. (ابی‌داود، کتاب‌السُّنَن،

الجزءالرّابع ۲۰۸) روایت دیگر: قالَ القضاةُ ثلاثةٌ: اثنان فی النّار و واحدٌ فی الجَنّةِ، رجلٌ عَلِمَ الحقَّ فقضیٰ به فهو فی الجنة، و رجلٌ قضیٰ للناس علیٰ جهلٍ فهو فی النار و رجلٌ جارَ فی الحکم فهو فی النار، لَقُلنا اَنَّ القاضی اِذَا اَجْتَهَدَ فهوَ فی الجنة. (سنن ابن ماجه، کتاب «الاحکام»، باب «ذکرالقضاة» ۳۳۵) این تأکید حضرت رسالت بر علم و عدل قاضی است. اما گهگاه کسانی هم یافت می‌شدند همچون یحیی بن اکثم، قاضی‌القضاة گماردهٔ مأمون عباسی، که با وجود جایگاه والا در فقه و آداب قضاوت، نه تنها خود جایگاهی چون «لِواط یحیی بن اکثم» را در مضاف و منسوب‌های عرب احراز کرد، که مأمون را نیز بر پسران نمکین ترغیب می‌کرد. یحیی می‌گفت: خداوند بهشتیان را گرامی داشته تا جوانان برای خوشنودی آنان گِرد ایشان بگردند به دلیل فضیلت پسران بر دختران؛ پس دلیلی ندارد که من در دنیا این کرامت و قرابت با آنان را طلب نکنم. مأمون از اندیشهٔ او سر باززد، لیکن معتصم از او پیروی کرد. (ثعالبی، ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۴۶۸ـ۴۶۹، به تلخیص) ابن‌اخوة، با نقل حدیث یاد شده، شرایطی بسیار را برای قاضی ذکر می‌کند، از جمله: علم به کتاب و سنت و اجماع امت و موارد اختلاف گذشتگان، علم و فقاهت در موارد قیاس و استنباط و اخبار مختلف، با ترجیح اقوال امامان در موارد اشتباه، خردمندی، امانت، پایداری، بردباری، هشیاری، غافلگیر نشدن و فریب ناخوردن، دارا بودن چشم و گوش بی‌عیب، آشنایی به زبان مردم مورد قضاوت، پاکدامنی، تنزّه، بی‌طمعی، دادگری، رشادت، درستی لهجه، تدبیر، قاطعیت در حکم، این‌که سرزنش مردمانْ او را از راه حق بازندارد، خوش‌اندامی، وقار و آرامش. (آیین شهرداری در قرن هفتم ۱۹۴) نجم رازی هم بر پایهٔ حدیث مذکور، هم قاضی بی‌علم را دوزخی می‌خواند، و هم صاحب‌علمی را که به علم خود عمل نمی‌کند؛ «جانب خلق بر جانب خدای ترجیح نهد، و رِشوت ستاند [...] و نیابتها در ولایت به مال و رشوت دهد، و خدمتکاران را مستولی کند تا رشوتها ستانند [...] و در اموال مواریث و اَیتام تصرّف فاسد کنند.» (مرصاد ۴۹۶ـ۴۹۷)

و اما دربارهٔ نظام قضایی پارس در روزگار حافظ، جان لیمبرت توضیحاتی دارد، و از جمله در باب قاضی‌القضاة می‌نویسد: از چنان ثروت و نفوذ سیاسی برخوردار بود که منافع او با منافع طبقهٔ حاکمهٔ بیگانه یگانه و منطبق می‌شد. (شیراز در روزگار حافظ ۱۲۳؛ برای اطلاع بیشتر، نک. ۱۰۳ـ۱۱۱.) انجوی شیرازی توصیفی دارد از محاکم وقت، رشوه‌گیری‌های قضات و فشارهاشان بر مردم بی‌پناه. (نک. دیوان حافظ مصحَّح ایشان، مقدّمه ۵۷ـ۵۹.) پیداست چیزی در کار بوده که چیزها دربارەاش گفته‌اند.

عبید، با طنز درخشان خود در «رسالهٔ اخلاق‌الاشراف»: «قاضیان و اتباع ایشان به‌واسطهٔ این‌که به عصیان و تزویر و تلبیس و مکر و حرام‌خوارگی و ظلم و بهتان و نکته‌گیری و گواهی به دروغ و حرص و اخذ رِشوت موصوف بوده...» (کلیات ۱۸۱) «امروزه در بلاد اسلام چندین هزار آدمی از قضاة و مشایخ و فقها و عُدول و اتباع ایشان را مایهٔ معاش از این وجه [رشوه] است.» (همان ۱۸۶) نیز در «رسالهٔ تعریفات» دارد: «القاضی: آن‌که همه او را نفرین کنند [...] چشم قاضی: ظرفی که به هیچ پر نشود [...] الرِّشوة: کارساز بیچارگان» (همان ۳۱۶)

قاضی در غزلهای حافظ، مثل مفتی، شیخ، واعظ و غیره چهره‌ای منفی دارد، اگرچه در برخی قطعاتش از قاضیان متعیّن عصر خویش به نیکی یاد می‌کند، همچون مجدالدین اسماعیل (دیوان ۲، قطعه‌های ۹ و ۲۳) یا قاضی عضد معروف (قطعهٔ ۹). به هر حال، غزل ذاتاً بر بنیان مبالغه است، در حالی که قطعه به واقع امور و احوال بس نزدیکتر است. همین سنجش، خود نشان می‌دهد که به فرض هم قایل به غلبهٔ روح فساد بر دستگاه قضاییِ عصر شویم، باز یکسره عاری از قضات شریف، عالم و متعهد نبوده است؛ اما مگر در غزل اساساً می‌توان بر هنجار نسبیت و واقعیت سخن گفت و اثر خوب هم خلق کرد؟

شُرب‌الیهود: شیراز سدهٔ هشتم هجری در دل خود جامعه‌ای کلیمی نیز جا داده بود که با لهجهٔ مخصوص به خود سخن می‌گفتند و با الفبای عبری می‌نوشتند. (لیمبرت، پیشین ۷۰) به نظر می‌رسد اینان در بیع و شرای شراب دست داشتند، چنان‌که شراب‌فروشی و میخانه‌داری یهودیان (همچون مسیحیان) تا همین اواخر برقرار بود، و اصطلاح «شرب‌الیهود» هم یکی از موالید آن. شرب‌الیهود (مدخل به غلط: شراب‌الیهود): معنی لغوی آن شراب خوردن یهود است، و چون آن قوم بر سبیل اِخفا شراب خورند به معنی پنهان خوردن شراب مستعمل است. (وارسته، مصطلحات‌الشعراء) دیگر فرهنگها هم نظیر همین تعریف را دارند، مثلاً محمد پادشاه: چون آن قوم از خوف مسلمانان، شراب بر سبیل اختفا خورند... (فرهنگ مترادفات و اصطلاحات) معنای دیگری هم برای آن داده شده است: آشامیدن مسکرهای گوناگون در هم و آمیخته با یکدیگر. (دهخدا، یادداشت مؤلف) گمان می‌کنم این معنی، استنباط شخصی علّامهٔ فقید از همین بیت حافظ بوده باشد، به‌ویژه که شاهد دیگری هم برای اثبات معنی اخیر نداده‌اند. بنا بر این، عجالتاً همان معنای باده خوردن پنهان را می‌توان اصل قرار داد، و چنانچه روزی شاهدی بر معنی مورد نظر دهخدا یافت شد می‌توان آن را نیز در مورد خاص خود لحاظ کرد.

از میان شواهد پیش از حافظ، یکی از قدیمترین نمونه‌های «شرب‌الیهود» از سراج‌الدین قُمری آملی، شاعر معاصر کمال اسمعیل، است:

شُرب به شنبَد کند از فرط جود　　　خالی از اغیار، چون شرب‌الیهود

(دیوان ۶۳۵)

بیت مولانا گویی شارح این اصطلاح است:

به ماه روزه، جهودانه مَی مخور تو به شب

بیا به بزم محمّد، مدام نوش، مدام

(کلیات ۴، ۶۴)

عبید زاکانی، در همان «رسالهٔ تعریفات» دارد: «شرب‌الیهود: معاشرت قاضی» (کلیات ۳۱۶) این شاهد متأخر را نیز وارسته، پس از تعریفی که نقل شد، از سالکای یزدی داده است:

کسی تا کَی کند شرب‌الیهود از بیم رسوایی؟

اَیاغم پر کن، ای ساقی، که کاری با عسس دارم

۴. این همان شیوهٔ ویژهٔ خواجه است که پیشتر هم به آن اشاره رفته است: می‌گوید «گفتنی نیست» در حالی که در حقیقت به صورتی مختصر و مفید، نکتهٔ گفتنی و جان کلام را بیرون ریخته و به اصطلاح پته را روی آب انداخته. مگر همین «شرب‌الیهود» افشاگری کمی است؟ و مگر چیز ناگفته‌ای را هم باقی گذارده؟ به گمان من این شیوه، مصداق مثلی است عامیانه و گویا (معمول در همدان): چه کار دارم بگویم خانهٔ قُلی صابون می‌پزند؟

۶. ذَیل: دامن و آخر هر چیزی (منتهی‌الارب) دامن رداء، قباء و غیره است. (دُزی، فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۱۷۷) ذیل کرم: اضافه‌ای تشبیهی است، مثل «ذیل عفو»: «اگر شاه ذیل عفو بر عثرات او پوشاند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۱۷) خواجو:

ز ارباب کرم لطفی ورای آن نمی‌باشد　　　که ذیل عفو می‌پوشند بر جرم گنهکاران

(دیوان ۳۱۶)

۷. زبان‌آوری شمع: حسن تعلیلی است از شکل زبان‌مانند زبانهٔ شمع، که به آدمی می‌ماند که دهانش دایماً باز و زبانش پیدا و در حال نطق است؛ ضمن این‌که افتادن نور آن بر هرچیز نیز خود در حکم بیان و افشاگری است، که به همین اعتبار شمع را غمّاز و امثال آن خوانده‌اند، در برابر پروانه، که غالباً رازدار، سوزنده و سازنده و دَم‌نزننده خوانده شده است.

پروانه: ایهام تناسب: الف. جواز، حواله، اجازه، دستوری؛ ب. حشرهٔ معروف (دربارهٔ این ایهام، نک. ح ۶۸/۴.)

مراد: ایهام تناسب (یا به یک اعتبار: تضاد): الف. خواست، مطلوب، آرزو؛ ب. مرشد و پیر در تصوف (در برابر «مُحّب» به معنی مرید) چنانچه این‌دو را ضدّ هم تلقی کنیم ایهام تضاد خواهد بود، وگرنه همان تناسب.

۸. خرقهٔ ازرق فلک: انتساب خرقه به آسمان از جهت کبودی رنگ آن است؛ عطار:

جهان، یک خاکروب بارگاهش　　　فلک، یک خرقه‌پوش خانقاهش

(اسرارنامه ۹۴)

به دلیل همین کبودی است که گاهی شب را به خرقه یا دلق و امثال اینها مانند کرده‌اند؛ خاقانی:

از بهر پاره، پیر فلک را به دست صبح　　　دلق هزارمیخ ز سر برکشیده‌اند

(دیوان ۸۷۰)

(شب به دلق کبود تشبیه شده و هزارمیخ، که نوعی از دلق است، کنایه از ستارگان است.)

حافظ آرزو کرده که ممدوح آن قدر بر تخت پادشاهی باقی بماند تا همچون پیران تصوف، خرقهٔ ولایت یا هدایت از فلک پیر بگیرد (= عمر او نیز به درازی عمر فلک باشد.) ذکر «بخت جوان» هم از آن روی است که در مورد بخت، طبعاً صفت جوانی (جوانبختی) مطلوب است، و ذکر «جوان» مانع می‌شود از این‌که خواننده پیری فلک را بر بخت ممدوح حمل کند و به آن تسرّی دهد. و اما ذکر فلک پیر، گذشته از درازی عمر آن، به نظر می‌رسد دلیلی دیگر نیز دارد، و آن تأیید ممدوح از جانب آسمان است، و درست از همین جهت است که مثلاً سعدی در ضمن ذکر القاب ممدوح (ابوبکر بن سعد زنگی) او را «المؤیَّدُ مِنَ ٱلسّماء» می‌خواند. (گلستان، دیباجه ۵۴)

خرقه قبول کردن: = جانشین شدن (غنی، یادداشتها ۱۳۲) برای «خرقه قبول کردن» در کتاب جامهٔ زهد از علی‌محمد سجادی (تنها منبع تخصّصی موجود دربارهٔ خرقه و خرقه‌پوشی) و دهخدا (به عنوان بزرگترین فرهنگ پارسی) تنها شاهد همین بیت حافظ است. بنا بر این، بعید می‌دانم اصطلاحی خاص بوده باشد.

* * *

این هم از رشته اشعار متعلق به حدود ابتدای دورهٔ شاه شجاع است (درست مثل غزل «سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش... غ ۲۷۸) چنان‌که از خود شعر به آسانی برمی‌آید. این دست اشعار، جملگی با لحنی شاد، غالباً برخوردار از طنز سبکروحانه، و بیانگر رهایی از عصر سختگیری گرانجانانهٔ مبارزی است، همراه با ستایش از پسری که آیین پدر گردانده است تا خلق نفسی به آسودگی برآرد. (نیز در مورد شعر حاضر، نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۶۴۴ـ۶۴۷.)

۲۸۱

۱ دوش پنهان گفت با من، کاردانی تیزهوش
کز شما پوشیده نبْوَد راز پیر می‌فروش

۲ گفت: آسان گیر بر خود کارها، کز روی طبع
سخت می‌گیرد جهان بر مردمان سخت‌کوش

۳ وانگهم درداد جامی کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بربط‌زنان می‌گفت: نوش

۴ گوش کن پند، ای پسر، وز بهر دنیا غم مخور
گفتمت چون دُر حدیثی، گر توانی داشت گوش

۵ با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

۶ تا نگردی آشنا، زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

۷ در حریم عشق نتْوان دم زد از گفت و شنید
زان‌که آنجا جمله اعضا چشم باید بود و گوش

۸ بر بِساط نکته‌دانان، خودفروشی شرط نیست
یا سخن دانسته گو، ای مردِ بِخْرَد، یا خموش

۹ ساقیا، می ده، که رندیهای حافظ، فهم کرد
آصَف صاحب‌قِرانِ جرم‌بخشِ عیب‌پوش

۱. کز شما... : به این صورت، مقول قول آن کاردان است، اما اگر «پوشیده نبوَد» باشد چه نیازی به گفتن این راز یا نامیدن آن به «راز» هست؟ مگر این‌که آن را به این صورت توجیه کنیم که: خودمانیم، از شما پنهان نیست (نباید پنهان باشد) و بدین سان معنای التزامی را از آن بگیریم. نیساری، در درون پرانتز، به صورت معترضه: (وز شما پنهان نشاید راز پیر می‌فروش) قزوینی: وز شما پنهان نشاید کرد سرّ می‌فروش؛ سایه هم همین را ترجیح داده. عیوضی مثل خانلری است، و دیگر چاپها هم میان این صورتها در نوسان‌اند. به هر حال، ضبط نیساری یا قزوینی مشکل معنایی ندارد، و شأن «راز» را هم پایین نمی‌آورد.

۲. در کلیله می‌خوانیم: جِدِّ همه‌ساله جان مردم بخورد (۱۷) احتمال دارد حافظ از نظامی نیز تأثیر گرفته باشد:

مشو در حساب جهان سخت‌گیر　　　همه سخت‌گیری بوَد سخت‌میر

(شرفنامه ۴۸۶)

جهان در اینجا آینه‌ای تمام‌نما از ما و کارهای ماست: اگر آن را به جِد بگیری و برخوردی ترشرویانه و گرانجانانه با آن بکنی، متقابلاً به تو به همین صورت خواهد نگریست. اما اگر به آن با خونسردی و بی‌اعتنایی بنگری، دقیقاً همین چهره را در برابر تو خواهد گرفت، یعنی نسبت به تو بی‌اعتنا می‌شود، و به اصطلاح کم تو خواهد گرفت و به تو پیله نخواهد کرد. شاعر از همین روی است که معتَقد است آدم سخت‌گیر در حقیقت خود را در درون پیله‌ای بی‌مفرّ و مَخلص قرار می‌دهد؛ گویی می‌خواهد با تنش و تقلّای بیش از حد به یک چیز بی‌معنی به ضرب و زور معنی بدهد. جهان هم متقابلاً می‌کوشد تا بی‌معنایی‌اش را بر او اثبات کند. پس حاصل این سخت‌گیری از دو سو همان است که گفتیم. و این توجیه کنندهٔ آن «از روی طبع» است. آری، این نخستین درس رندی است.

می‌گیرد: قزوینی: می‌گردد، که نسبت به ضبط خانلری متأخر است.

۳. در اینجا سه ویژگی از ویژگیهای زهره آمده است: رقص، بربط‌نوازی (موسیقی) و باده. دربارهٔ دوتای اول پیشتر سخن گفته شده. در باب ارتباط زهره با شراب، مولانا:

رندان صبوحی، همه مخمور خمارند　　　ای زهره، کلید درِ خَمّار که دارد؟

(کلیات ۲،۶۲)

۴. گوش داشتن: ایهام: الف. معنی معروف، که خود دو جنبه یا مدلول دارد؛ یکی این‌که نیوشا و حرف‌شنو باشی، و دیگر این‌که گوش (آلت جسمانی) داشته باشی تا آن دُر آویزهٔ آن شود. ب. مواظبت و حفاظت و مراقبت کردن از آن حدیث یا نصیحت (دربارهٔ معنی اخیر، نک. ح ۲۷۹/۹.) همچنین این تأکیدهای شاعر، احتمال ایهامی دیگر را هم در «حدیث» پیش می‌آورد، و آن این‌که «از بهر دنیا غم مخور» نیز ناظر به حدیث نبوی در حول و حوش این معنی باشد، نظیر: الدّنیا سِجْنُ المؤمن. (دنیا زندان مؤمن است.) الدّنیا جِیفَةٌ و طُلّابُها کِلابٌ. (دنیا مردار است و خواستاران آن سگان.)

داشت گوش: قزوینی: داشت هوش؛ برتری «گوش» هم در قدمت نسخ است و هم کارایی بدیعی (که ذکر شد) در حالی که «هوش» چنین خاصیتی ندارد، تا آنجا که

جناب ابتهاج در این یکی نتوانسته‌اند از قزوینی حمایت کنند، و «گوش» گذارده‌اند.

۵. سلمان:

گر چو شمعت بکُشد یار، ازو روی متاب

ور چو چنگت بزند دوست، ز دستش مخروش

(دیوان ۱۹۹)

خود حافظ، با تشبیهی دیگر:

بادل خون‌شده چون نافه خوشش باید بود

هرکه مشهور جهان گشت به مشکین‌نفسی

زخم: ایهام تناسب: الف. جراحت، خستگی، فگاری؛ ب. زخمه یا مضراب (نیز نک. «زخم» در: ح ۱۱۹/۱.)

چنگ: ایهامی هم به چنگ انداختن یا پنجه کشیدن (به قرینهٔ «خونین» و «زخم») دارد، همچنان‌که «خروش» هم تبادر به «خراش».

۶. پرده: ایهام تناسب و محتمل چند معنی است: در درجهٔ نخست، پوشش و پوشیدگی راز، و آنگاه مقوله، جنس، دست و قماش؛ فردوسی، به معنی اخیر:

ز دیبای چینی و از پرنیان درفشی ز هر پرده‌ای در میان

(شاهنامه ۱۶۵،۴)

سعد وراوینی: «مرد از دور آواز برآورد که: مرا سؤالی است در پردهٔ نصیحت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۲۱) معانی دیگری نیز در درجات بعدی می‌تواند داشته باشد، چون پردهٔ گوش و آهنگ موسیقی.

۷. خود خواجه:

سخن عشق نه آن است که آید به زبان

ساقیا، مَی ده و کوتاه کن این گفت و شنفت

می‌گوید: در عالم عشق، تمامی اعضای بدن و تمامت وجود باید بدل به چشم و گوش شود؛ پس در این میان جایی برای زبان نیست.

۸. بِساط: مراد عوالم یا محضر یا پیشگاه اهل نظر و فراست است، اگرچه ایهامی هم به بساط فروش (به قرینهٔ «خودفروشی») دارد. بساط = اسباب فروختنی و غیر آن که بر جایی پهن کنند. (دهخدا)

بِخْرَد: ممکن است تسمیه به ضد از باب تهکّم و طنز یا در مقام ترغیب باشد، چه آدم خردمند هیچگاه سخن نادانسته و ناسخته نمی‌گوید، که گفته‌اند: «خاموشی، زبان

حکمت است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۸۷)

۹. فهم رندی، بی‌گمان آسان نبوده، وگرنه خواجه با این ابتهاج و اهتزاز از این‌که وزیر بزرگ روزگار به درک رندی او نایل شده است سخن نمی‌گفت و صلای ساقی نمی‌زد:

فرصت شمر طریقهٔ رندی، که این نشان　　　چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست

و اما این پرسش را پیشتر نیز کرده‌ام، لیکن چون هنوز پاسخی برایش نیافته‌ام، اجازه می‌خواهم بار دیگر (با پوزش از این‌که سخنی خلاف جمهور خواجه‌دوستان است) آن را طرح کنم: آیا رندی در روزگار حافظ، به خلاف آنچه چونان اوج مفهوم رندی انگاشته می‌شود، اندکی از آن اریکهٔ بلند پیشین فرود نیامده است تا برای یک دولتمرد (هرکه و در هر درجه از معرفت و فضیلت هم که باشد) قابل فهم شود؟ (برای ورود در این بحث، به‌طبع نیاز به رجوع به صورت کامل عرایض این بنده هست، در: ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان» ۲۷۷ ـ ۳۴۸.)

آصف صاحبقران: به نظر غنی، جلال‌الدین تورانشاه است. (تاریخ عصر حافظ ۲۷۶) (در مورد ترکیب «صاحبقران» نک. ح ۳۴۱/۷.)

تأکید شاعر بر درک شدن رندیهای خود از جانب وزیر، همراه با دو صفت جرم‌بخشی و عیب‌پوشی، شاید ناظر به چیزی چون قصور، ترک اولیٰ یا اسقاط ادب از سوی شاعر باشد، وگرنه در حالت عادی، موجبی برای ذکر این‌گونه صفتها وجود ندارد.

* * *

غزل با یکی از مهمترین آموزه‌های آیینهای رهایی‌مدار همچون رندی، خراباتیگری و قلندری آغاز می‌شود، رازی که چیز چندان غریبی هم نیست: این‌که در دو روز زندگی نباید دنیا را بر خود سخت گرفت، تلخ‌مزاجی و ترشرویی کرد، و از لذتها و شادیها بازماند. ساغری هم که پیر می‌فروش به منظور اثبات صحت توصیهٔ خود به آن کاردان زیرکسار می‌دهد، خود، به جای هرگونه حرف و حدیث و طول و تفصیلی، نشان دهنده است، نشان دهندهٔ راه رهایی به رأی‌العین. دیدیم که زهره به هنگامی که در بلندای فلک حتی از صِرف نور این باده به وجد می‌آید سه کار می‌کند: رقص، ترانه نواختن، و «نوش» گفتن برای گواراتر کردن باده. اینها خود مجموعه‌ای است از لذّات و حظوظ. بنا بر این، فقط توصیهٔ صِرف به غم دنیا نخوردن در عالم نظر

در کار نیست بلکه به اصطلاح امروزیان راهکار نشان دادن و خودِ شادیها را در عمل پیش چشم گذاردن هم هست. سفارش دیگر، یعنی با دل خونین، لب خندان آوردن هم به دنبال می‌آید، اما به نظر می‌رسد غرضی دیگر را نیز دنبال می‌کند: دنیا هم البته همه‌اش رقص و موسیقی و قدح باده نیست؛ زخمها هم دارد. اما راه تکمیل توصیهٔ قبلی در پذیرش زخمها و دردها و هموار کردن آنها بر خویش در راه کمال یافتن است. اگر این را گوشزد نمی‌کرد این تصوّر پیش می‌آمد که لابد خواجه از زبان می‌فروشْ درس بیدردی یا زندگی گل و بلبلی به خلق می‌دهد. بنا بر این، قضیه با ذکر این نکته قدری جامعتر نگریسته شده، اما این هنوز تمام موضوع نیست، چون باز چنین می‌نماید که چندان جدّ و جهد و معنای عمیقی در کار و بار جهان نیست، زیرا تا اینجا زندگی عبارت است از شادی و لذت و تفنّن، و در نهایت، پذیرش رنجهای حیات یا آرام و خونسرد در برابر آنها ماندن. اما چنین نیست؛ اموری بی‌اندازه جدّی و خطیر هم هست که اساساً غایت آمدن آدمی به این جهان است: عشق در برترین ساحت آن، که از رهگذر سروش به عوالم آسمانی راه می‌برد، سکوت در پیشگاه آن و فرورفتن در پرده‌های رمز آن به جای هیابانگ دعوی به راه انداختن.

آری، می‌بینیم که در این مجموعه، هیچ مهمّی از مهمّات حیات معرفتمدار فراموش نشده است تا روشن شود که زندگی فرزانگان آن روزگاران دارای چه بندهای بنیادینی بوده، و اساساً فرق فارق این‌گونه زیستن با زنده بودن سرخوشانه و خوشباشانه در چیست. در مروری کلّی بر شعر، خواجه به تعبیری، از امور مشترک و پیش پا افتاده آغازید، پس به روح دردمندی و دردپذیریِ ذاتی انسان پرداخت، و آنگاه به والاترین سطح و ساحت این حیات رسید. اینها خطوط اصلی محتوای غزل است.

البته شاعری که می‌شناسیم کمتر ساده، بسیط و یکرویه حرف می‌زند، و چه بسا که لایه‌هایی گوناگون در شعر او باشد. بنا بر این ممکن است مضامینی چون آسان گرفتن کارها، غم نخوردن از برای دنیا، و فروخوردن زجر و زخم در زیر ظاهر خندان و امثال اینها حامل کنایاتی در ارتباط با شکیبایی و بردباری نشان دادن وزیر نیز باشد، به‌ویژه که شاید بیت ۸ به سعایت و تخلیط واقعیِ کس یا کسانی در قضیهٔ مورد نظر اشاره داشته باشد، و این‌که احتمالاً جناب آصف به آن وقعی ننهاده و پرده‌پوشی پیشه کرده است.

۲۸۲

۱ ای همه شَکل تو مطبوع و همه جای تو خوش
دلم از عشـوهٔ یـاقوت شکـرخـای تـو خـوش

۲ همچو گلبرگِ طَری بـود وجـود تـو لطـیف
هــمچو سـروِ چـمنِ خُـلد، سراپـای تـو خـوش

۳ شیوه و ناز تو شیرین، خط و خـال تـو مـلیح
چشـم و ابـروی تـو زیـبا، قـد و بـالای تـو خـوش

۴ هــم گــلستان خَـیالم ز تـو پـرنقش و نگـار
هـــم مَشـام دلم از زلف سـمن‌سای تـو خـوش

۵ در ره عشــق، ز سـیلاب فـنا نـیست گـذار
کـردهام خـاطر خـود را بـه تـمنّای تـو خـوش

۶ پـیش چشـم تـو بـمیرم، کـه بـدان بـیماری
مـــی‌کند دردِ مـــرا از رخ زیـــبای تـــو خـوش

۷ در بیابان طلب، گرچـه ز هـرسو خـطریست
مـــی‌رود حــافظ بـیدل بــه تــولّای تــو خــوش

۱. به احتمال، تأثیر گرفته از غزل همردیف، ولی با تفاوت وزن و قافیه، از مولانا:

ای مستِ مـــاه روی تـــو، اســتاره و گــردون خـوش
رویت خوش و مویت خوش و آن دیگرت بیرون خوش
(کلیات ۳،۸۳)

عشوه: اینجا هم هردو معنی (ناز و کرشمه + فریب) را دارد.

یاقوت شکرخا: «یاقوت» پیداست استعاره از لب یا دهان است، و «شکرخا» یعنی شیرین و خورندهٔ شکر، اگرچه مـمکن است بـه طـریق ایـهام بـه مـعنی شکـننده و خوارکنندهٔ شکر نیز باشد (همچنان‌که مثلاً در ترکیب مشابه «شکرشکن» نـیز گـاهی جزءِ دوم دارای همین مدلول است؛ نیز نک. توضیح زیر.)

عشوهٔ یاقوت شکرخای: چنین است در دفتر دگرسانیها، و از توضیح مؤلف دربارهٔ نسخه‌ها برمی‌آید که دو نسخهٔ اقدم (به ترتیب مورخ ۸۰۷ و ۸۱۳) چنین‌اند (۲،۹۶۱ و

۹۶۲) و همین، علاوه بر قدمت، از نظر معنی نیز مناسبتر از ضبط قزوینی و سایه (عشوهٔ شیرین شکرخای) می‌نماید، زیرا مطابق این ضبط «شکرخا» صفت «عشوه» یا «شیرین» انگاشته می‌شود، در حالی که فقط می‌تواند صفت اسامی ذات (مثل لب یا دهان) باشد، و نه اسامی معنی همچون عشوه. اما هنگامی‌که «یاقوت شکرخا» گفته شود، از آنجا که یاقوت بدل از لب است مشکلی پدید نمی‌آید. حال در ضبط قزوینی و سایه فقط یک راه باقی می‌ماند و آن این‌که «شکرخا» را منحصراً به معنی خوارکننده و شکنندهٔ شکر بگیریم، نه خورنده و جوندهٔ شکر. بدین سان «عشوهٔ شکرخا» یعنی عشوه‌ای آنچنان شیرین که رونق شکر را هم می‌شکند؛ ضمن این‌که «شیرین» هم به طریق ایهام بر معشوقهٔ خسرو دلالت خواهد داشت و لذا اسم ذات تلقی می‌شود و «شکرخا» هم یعنی شکنندهٔ یا خوار و زبون دارندهٔ شکر اصفهانی. (دربارهٔ این ایهام، نک. ح ۴۶۶/۲.) قزوینی، سایه و دیگران که چنین ضبطی را ترجیح داده‌اند لابد به همین دلیل و با همین توجیه بوده است. البته در ضبط خانلری و نیساری چنین ایهامی وجود ندارد. اما آیا وقتی که دو نسخهٔ اقدم با ضبط بی‌حرف و حدیثی چون «یاقوت شکرخای» داریم، رواست آن را صرفاً به خاطر یک ایهام کنار بگذاریم و ضبطی متأخر را اختیار کنیم؟ با وجود این، چنانچه باز هم ذوق شما ضبط قزوینی را ترجیح می‌دهد، «شکرخا» به معنی شکننده و خوارکنندهٔ شکر نیز قابل توجیه است، همچنان‌که همین معنی را در ترکیباتی چون شکّرشکن، عنبرشکن، غالیه‌سا، سمن‌سا (غزل حاضر، ح ب ۴) و نظایر اینها داریم، اگرچه به صورت ایهام و همراه با معنای جونده و خورنده یا ساینده (به معنای معمولی آن).

۲. طری: (در عربی به تشدید آخر) صفت مشبّهه از مصدر «طراوة» (= طراوت در پارسی) = تازه (صحاح)

بود وجود تو: قزوینی و سایه: هست وجود تو؛ برخی نسخ: بود و وجود تو؛ در این ضبط اگر مراد از «بود» فعل ماضی باشد مناسب نیست؛ اگر آن را مصدر مرخم بگیریم، یا «بود» لغو و حشو خواهد بود و یا «وجود». از همه بدتر ضبط نیساری است: پودِ وجود تو. جناب نیساری، اگر «پود» باشد «تار» آن چه می‌شود و کجاست؟ آیا تا کنون در جایی دیده‌اید که «پود» را بدون «تار» آورده باشند؟ در هر حال عجالتاً ضبط قزوینی و سایه بدون مشکل به نظر می‌رسد.

۳. شیوه: = حالت، حرکات، آیین و سان دلبری و جلوه‌گری؛ و اما از میان معانی متعددی که دهخدا برای آن آورده، معنای وضع و حالت را تا حدودی می‌توان

پذیرفت، اما در ذیل معنای دلفریبی به نقل از ناظم‌الاطباء، شواهدی از حافظ ارائه شده، از جمله: شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت... (۳۶۲/۴) می‌توان پرسید: این معنی را چگونه باید در این بیت و امثال آن جا انداخت؟ آیا می‌شود گفت: دلفریبیِ چشم تو فریب جنگ داشت؟ معنای دلفریبی، استنباط غلطی نیست و به هر حال در درون گسترهٔ معناییِ این واژه می‌گنجد، لیکن شرط نخست برای صحّت یک معنی، جا افتادن آن در شاهد است، که این در مورد بیت مذکور مصداق ندارد. به نظر این نگارنده «شیوه» در این‌گونه موارد، موصوفی است که با حذف صفت به جای آن نشسته، مثل «آن» به معنی کیفیت وصف‌ناپذیر در خوبان، که با حذف صفات و ویژگیهای مربوط به این واژه جانشین آنها شده، بدین گونه که از صفت اشاره به ضمیر اشاره بدل گشته است. همچنین در مورد سبک مشهور به هندی، شعرای پیرو این سبک، نخست آن را «طرز تازه» می‌خوانده‌اند، حال آن‌که بعدها صفت را حذف کردند و «طرز» جایگزین آن شد. دربارهٔ «شیوه» هم چیزی از این دست صدق می‌کند و ابتدا همراه با ویژگیهای آن اعم از صفات و اسامی می‌آمده و آنگاه با حذف آنها فقط «شیوه» مانده و بدل از آنها شده است، مثل شیوهٔ افسونگرانه یا افسون، شیوهٔ فتنه‌انگیز، شیوهٔ (به قول خود حافظ) شهرآشوبی و غیره. می‌توان گفت که «شیوه» از این حیث نظیر «حالت» برای صوفیان است، که توصیف‌کنندهٔ حرکات و سکنات و وضع آنها به هنگام سماع است، و در حقیقت یک واژهٔ عام، جایگزین ویژگیهایی خاص شده است.

۴. سمن‌سا: سمن پیشتر توضیح داده شد. (ح ۱۷/۴) اما «سمن‌سا» ترکیبی است که معانی مختلف یافته است: یکی زلفی است که بر رخسار سمن‌مانند ساییده می‌شود. در صفات زلف، مستعمل به این اعتبار که سمن عارض را می‌ساید. (آنندراج) معنی دیگر، ساییدن خود سمن است، از آن روی که هر چیز خوشبویی را که بسایند بوی خوش از آن برمی‌خیزد، مثل مُشک یا غالیه سودن. زلفی که چون آن را لمس کنند بوی یاسمن از وی برآید. ناظم‌الاطباء (دهخدا) معنی سوم، خرد کردن، شکستن و خوار کردن یا زبون خود کردن است. ابن‌یمین «سمن‌سا» را دقیقاً به همین معنی به کار برده است:

بی سهی سروِ سمن‌سای تو، ای جان جهان

همچو اوراق دلم خون جگر توبر توست

(دیوان ۲۱۳)

پیداست سرو (استعاره از اندام) نه می‌تواند بر رخسار ساییده شود، و نه ساییدنی همچون مشکسایی و غالیه‌سایی است، بلکه سروی است که، در عین دلارایی اندام، آنچنان زیبا و سپید است که گل یاسمن را هم می‌شکند و خوار و زبون خود می‌سازد. جزءِ «سا» (صفت فاعلی مرخّم) در این حالتْ نظیر «شکن» در «عنبرشکن» (نک. ح ۲۷۵/۵) و «خا» در «شکرخا» (نک. ح ب ۱ در غزل حاضر) است. به هر حال در مورد «سمن‌سا» در بیت حاضر، هرسه معنی یاد شده قابل اراده است، که می‌توان آن را ایهام خواند.

۵. پیشتر گفته‌ام که حافظ با واژهٔ «فنا» به گونه‌ای بازی و ایهام‌آفرینی کرده که هم معنای معمولی (= مرگ و نابودی) را به ذهن می‌آورد، و هم «فنای» مصطلح صوفیه یعنی موت ارادی یا مرگِ پیش از مرگ را. (نک. ح ۷۵/۶.) اینجا نیز چنین است، بدین سان که از سویی موت معمول یا نیستی برمی‌آید، زیرا می‌گوید در عشق، گزیری از مردن به پایِ، یا برای، یار نیست؛ و از سوی دیگر فناءِ فی‌الله از سخن دریافته می‌شود، چون می‌گوید در این راه باید مرحلهٔ فنا را هم پشت سر گذارد. همچنین ممکن است معنای ایهامیِ دیگری نیز اراده شده باشد، بدین سان که می‌گوید این‌که من دل خود را به تو خوش کرده‌ام در حکم دل بستن به فنا یا چیزی فنا شونده است، یا من، با وجود اطمینان از فنا شدن، باز دل خود را به تو خوش کرده‌ام، یعنی ساده‌لوحانه خود را فریب می‌دهم. از همین‌روی است که لحن شاعر در اینجا حالت طنز یا تسخَر نسبت به خود می‌گیرد. نکتهٔ دیگر این‌که به طور مستقیم نمی‌گوید دلش را به خود یار خوش کرده بلکه به «تمنا»ی یار دل خوش داشته است، که می‌توان آن را با انگیزهٔ رعایت ادب عشق دانست، و یا نومیدی کم یا بیش از وصال انگاشت.

ز سیلاب فنا: قزوینی: که از سیل بلا؛ علامهٔ فقید در حاشیه، بیت را بر وفق آن چنین معنی کرده است: یعنی در راه عشق، که به‌واسطهٔ سیل بلا عبور و نیل به وصل ممکن نیست، من خاطر خود را فقط به تمنای تو خوش کرده‌ام. سایه همین را اختیار کرده، که ظاهراً پیروی از علامه است. نیساری: که از سیل فنا؛ این بنده نمی‌داند وقتی قدیمترین نسخ «فنا» دارند و حافظ هم خود «سیل فنا» یا بدل آن یعنی «محیط فنا» را، آن هم با ایهام پیشگفته، به کار برده، اختیار «بلا» به جای آن با کدام توجیه بوده است؟

۶. پیش چشم تو بمیرم: ایهام: الف. جلوی چشم تو جان بدهم. ب. پیشمرگ چشم بیمارِ (= خمارِ) تو شوم. ج. برای چشم تو بمیرم یا: فدای چشم تو شوم، چنان‌که گفته است:

مزن بر دل ز نوک غمزه تیرم　　　که پیش چشم بیمارت بمیرم

می‌کند درد مرا... : ایهام: الف. درد مرا بر من شیرین و دلپذیر می‌کند. ب. درد مرا شفا می‌دهد و علاج می‌کند. خوش کردن = شفا دادن، تیمار کردن، چاره نمودن، علاج کردن؛ سعدی:

عسل خوش کند زندگان را مزاج　　　ولی درد مردن ندارد علاج

(بوستان ۱۷۶؛ دهخدا)

ایهامی ساختاری (یا اختلاف قرائت) نیز در لخت دوم هست: الف. دردی را که من بر اثر روی زیبای تو دارم دلپذیر یا علاج می‌کند. ب. درد مرا با (یا: به‌واسطهٔ) روی تو دلپذیر یا درمان می‌کند.

پیش چشم تو بمیرم: قزوینی: شکر چشم تو چه گویم؛ این ضبط، جدا از این‌که متأخر است، به قدری نامناسب است که جناب سایه دیگر در اینجا پیروی از علامه را روا ندیده و ضبطی چون خانلری را اختیار کرده است. نیساری نیز همین را دارد.

۷. تولّا: (در عربی: تولِّی، مصدر از باب تفعُّل) = یاری کردن، امر کسی را برعهده گرفتن، سرپرست شدن، دوست داشتن (لسان‌العرب، به تلخیص) تولِّی = ولیّ ساختن و به خود گرفتن کاری را و به کار کسی قیام نمودن، دوستی داشتن با کسی (منتهی‌الارب) تولّا = محبت و امید، و در منتخب[اللغات] و مدار[الافاضل] به معنی برگشتن و دوست داشتن و حکومت نمودن و به کار کسی قیام نمودن [...] فارسیان به تصرف خود به الف خوانند، چنان‌که تمنّی را تمنّا گویند. (غیاث) سعدی:

تولّای مردان این پاک بوم　　　برانگیختم خاطر از شام و روم

(بوستان ۳۷)

به تولّای تو در آتش محنت چو خلیل　　　گوییا در چمن لاله و ریحان بودم

(غ ۳۷۹)

۱ کنار آب و پای بید و طبع شعر و یـاری خـوش
مـعاشر، دلبـری شیرین و سـاقی، گـلعِذاری خـوش

۲ الا ای دولتـی‌طالع، کـه قـدر وقت مـی‌دانـی
گُوارا بادت ایـن عشـرت، کـه داری روزگـاری خـوش

۳ هر آن‌کس راکه بر خاطر ز عشق دلبری باریست
سپندی گـو بـر آتش نـه، کـه دارد کـار و بـاری خـوش

۴ عـروس طـبع را زیـور ز فکـر بکـر مـی‌بندم
بـود کـز نـقشِ ایـامم بـه دست افـتد نگـاری خـوش

۵ شب صحبت غنیمت دان و داد خوشدلی بستان
کـه مـهتابی دل‌افـروز است و طـرف لاله‌زاری خـوش

۶ مـیی در کـاسهٔ چشـم است سـاقی را ـ بـنامیزد
که مستی می‌کند با عـقل و مـی‌بخشد خـماری خـوش

۷ به غَفلت عمر شد، حافظ، بیا بـا مـا بـه مـیخانه
کـه شـنگولان خـوشباشت بـیاموزند کـاری خـوش

۲. گُوارا: از گُوار، پهلوی guhārāk؛ مِناس ۲۷۵ (مـعین، حـاشیهٔ بـرهان) مـرکّب از guhār+ āk (ریشـه + پسـوند صـفت‌ساز āk) زوری گـوهاراک zor-i guhārāk = قـوّهٔ هاضمه (فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۱۸۵) گوارا: نقیض گلوگیر است و هر چیز را گویند که ذایقه را خوش آید و به حلق به آسانی رود و زود هضم شود. (برهان) = خوشگُوار (۶۶/۴)

در مطلع شعر، تمامی عیشها و شادیهای ممکن، به‌ویژه برای فرزانگان و اهل شعر و هنر، همچون فهرستی ذکر شده. اینجا هم می‌گوید: به‌راستی که بخت با صاحب این مواهب همراه است، و:... خوشتر ازین گوشه پادشاه ندارد.

۳. پیداست باری که بر دل عاشق است بار نیست بلکه کار و باری عالی است؛ به فرمودهٔ سعدی:

آن بار، که گردون نکشد، یار سبکروح گـر بـر دل عشّـاق نـهد، بـار نـباشد
(غ ۲۰۲)

به همین سبب باید برای خود از جهت چنین فوز و فیضی اسفندی دود کند. توجه به این نکته هم خوب است که اسفند هم باری بر آتش نیست و زودا که از آن برمی‌جهد؛ اگرچه نمی‌دانم آیا شاعر به این معنی نظر داشته است یا نه.

۴. نقش: ایهام: الف. چگونگی و آنچه می‌توان برخواند (از روزگار). ب. صورت و تصویر (مرتبط با «نگار» به همین معنی) ج. خال و عدد روی ورق گنجفه یا طاس (اصطلاح قمار و بازی) به گفتهٔ خود او:... چو نقشش دست داد، اول رقم بر جانسپاران زد (۱۴۹/۷)

به دست افتد نگاری خوش: ایهام: الف. نگار و دلداری زیبا به دست آید. ب. بر روی دستم نقشی زیبا از حنا (یکی از معانی «نگار») بیفتد. در قدیم، نقوشی از حنا بر دست (و پای) عروسان می‌نهادند (که امروزه هم در برخی مناطق می‌نهند) و نگارگری یا نقشبندی، کاری بود که نگارگر یا نقشبند با مهارت خاص خود انجام می‌داد. خواجه با همین مضمون و دقیقاً با همین ایهامهاست که می‌گوید:

ز نقشبند قضا هست امید آن، حافظ — که همچو سرو به دستت نگار بازآید

(نیز نک. ح ۲۳۱/۹.)

نقش: قزوینی: دست؛ البته «دست» هم مثل «نقش» به معنی دَور و نوبت بازی است، اما «نقش» گویاتر و در عین حال ایهامی‌تر و مهمتر از همه ضبطی قدیمتر است.

۵. مهتاب: ایهام به زیبایی و سپیدیِ مهتاب‌گونه و سیماب‌وار رخسار دلدار؛ شاعران خوش‌ذوق ما چهرهٔ یار را به طریق ایهام یا استعاره همچون یک شب مهتابیِ مصفّا و دلگشا تصویر کرده و این مهتاب را از مهتاب طبیعت برتر خوانده‌اند؛ مولانا:

شبروان را بنماید مهِ رو — منتظر شو، شب مهتاب مرو

(کلیات ۷۲،۵)

سعدی:

شمعی به پیش روی تو گفتم که برکُنم

حاجت به شمع نیست، که مهتاب خوشتر است

(غ ۶۸)

سیف فرغانی:

ای خجل از روی خوبت آفتاب — روز من بی‌تو شبی بی ماهتاب

(دیوان ۶۴،۲)

حسن دهلوی بارها با آن مضامین بدیع ساخته است، که به نقل دو نمونه بسنده می‌کنم:

این یک دو سه شب تا تو، بر بام نمی‌آیی   از روزن درویشان، مهتاب نمی‌آید
(دیوان ۱۴۲)

منم، یارب، نشسته پیش تو، یا خواب می‌بینم؟
تو مهمان منی کامشب شب مهتاب می‌بینم؟
(همان ۲۶۳)

اوحدی:

گر این شبهای تاریکم دعایی مستجاب افتد
شبی بنشانم آن مه را و می‌بینم به مهتابش
(دیوان ۲۳۸)

خواجو:

پرتو روی چو ماه تو در آن زلف سیاه
راستی را چه شب تیره و خوش مهتابیست
(دیوان ۲۱۴)

خواجه:

روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود   وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم

شاعران نوجوی هندی‌سرا انواع رنگها را به اسامی معنی داده‌اند، مثل «حسن مهتابی» برای رخسار یار. وارسته: حسن مهتابی = حسن سفید مایل به زردی، که آن را شکری نیز گویند؛ صائبا:

ماه هرچند خوش‌آینده نباشد در روز   حسن مهتابی دلدار تماشا دارد
(مصطلحات‌الشعراء)

۶. بنامیزد: کوتاه شدهٔ «به‌نام ایزد» در مقام تحسین یا اظهار تعجب و اعجاب، درست مثل: ماشاء الله، تبارک الله، لوحش الله و غیره. در شاهنامه به صورت «نام یزدان (یا ایزد، جهان‌آفرین و...) بر کسی یا چیزی خواندن» آمده است، چون رستم در برابر زیبایی تهمینه:

ازو رستم شیردل خیره ماند   برو بر جهان‌آفرین را بخواند
(۲،۱۷۴)

و یا در جاهای دیگر: برو بر همی نام یزدان بخواند. بنامیزد نیز فراوان به کار رفته است؛ سنایی:

زهی چابک، زهی شیرین، بنامیزد، بـنامیزد

زهی خسرو، زهی شیرین، بنامیزد، بنامیزد

(دیوان ۸۵۴)

خواجه پیشتر هم داشت:... زاغ کلک من بنامیزد چه عالی‌مشرب است (۸/ ۳۰)

مستی کردن با عقل: با حرکات مستانه، عقل (عقل شاعر) را به بـازی گـرفتن، بـه شگفتی و حتی زبونی انداختن؛ چشم ساقی جایی بـرای عـرضِ وجـود عـقل بـاقی نمی‌گذارد، همچنان‌که: غمزهٔ ساقی به یغمای خِرد آهخته تیغ... (۳۰۳/۷) در بیت متن، بیان طنزآمیز است.

خماری خوش: ایهامی است، زیرا معنی معمول آن حـالت مـخموریِ خـوش و زیبای چشم یار است، امّا معنی طنزی و تهکّمی هم دارد، یـعنی خـمار نـاخوش یـا شدید، که این معنی در ارتباط با عقل مدّعی شکل می‌گیرد. بدین معنی می‌توان گفت: شراب چشم ساقی، عقل را بدجوری اسیر خمار حرمان و حسرت می‌کند. شاید هم بتوان گفت: «خُماری منکَر آرد.» (تاریخ بیهقی ۵)

۷. آن کار خوشی که «شنگولیان و رندان» (به قول سعدی) می‌توانند به کسی یـاد بدهند پیداست چیزی بجز «کار آب» نیست، آن هم از گونهٔ بی‌رنگ و ریا و فـارغ از نهانکاری آن.

۱ مجمع خوبی و لطف است عِذارِ چو مهش
لِیکِنش مهر و وفا نیست، خدایا، بدهش

۲ دلبرم شاهد و طفل است و به بازی، روزی
بکشد زارم و در شرع نباشد گنهش

۳ چاردەساله بتی چابک شیرین دارم
که به جان حلقه‌به‌گوش است مهِ چاردهش

۴ بوی شیر از لبِ همچون شکرش می‌آید
گرچه خون می‌چکد از شیوهٔ چشم سیهش

۵ من همان به که ازو نیک نگه دارم دل
که بد و نیک ندیده‌ست و ندارد نگهش

۶ از پی آن گل نورُسته، دل ما، یا رب
خود کجا شد، که ندیدیم درین چندگهش؟

۷ جان به شکرانه کنم صرف، اگر آن دُردانه
صدف دیدهٔ حافظ شود آرامگهش

۸ یار دلدار من، ار قلب بدین سان شکند
ببرد زود به جانداریِ خود پادشهش

۱. برگرفته از اثیر اخسیکتی است، در یک رباعی:

خوبی و خوشی و دلفریبی و جمال — داری همه جز وفا، خدایت بدهاد

(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۲،۷۱۵)

۲. شاهد: اینجا = مطلق زیبا، چنان‌که ترکیب «شاهدروی» یعنی زیباروی: «اگر کنیزکی شاهدروی آری، به مشاهده‌ای ازو قانع باشیم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۰) «کفشگری نوجوان و شاهدروی» (همان ۲۹۱) درین سماع، همه ساقیان شاهدروی... (سعدی، غ ۳۵۸) (نیز نک. «شاهد» در: ح ۱۱/۶.)

طفل: و صورتهای متعدد دیگر چون کودک، بچه، فرزند، جگرگوشه و... در اشعار فراوان است. خود واژهٔ «طفل» گاه به صورت مطلق می‌آید، همچنان‌که خود خواجه

دارد:... که باز با صنمی طفل عشق می‌بازم (۳۲۵/۵) و گاه با صفات و ملحقات مختلف می‌آید، مثل طفل مکتب‌رو؛ امیرحسن دهلوی به تنهایی، همه گونه اِسنادهای مختلف به طفل را دارد: مکتبی، دبستانی، دبیرستانی و... :

به مکتبی که درون می‌روی، همه طفلان — بغیر سورهٔ یوسف دگر نمی‌خوانند
(دیوان ۹۳)

آن شوخ دبستان که گلستان دل ماست — اطراف گل از سبزهٔ سیراب بیاراست
(همان ۵۵)

خدا داناست کان دم کز دبیرستان شدی طالع
مرا اخلاص واجب بود و من الحمد می‌خواندم
(همان ۲۸۰)

ش: شناسهٔ مفعولی (=او را گناه نباشد.)

۳. چارده‌ساله: مَی دوساله و محبوب چارده‌ساله... (نک. ح ۲۵۱/۹.)

۴. رستم، پس از آن‌که سهراب خون بسی از سپاهیان ایران را ریخت، خطاب به او:

گر ایدون که شمشیر با بوی شیر — چنین آشنا شد، تو هرگز ممیر
(شاهنامه ۲،۲۲۶)

۵. بد و نیک ندیده‌ست: ایهام: الف. سرد و گرم روزگار را نچشیده. ب. دل خوب و دل بد را از هم تمییز نمی‌دهد و با دل نیک من همان معامله می‌کند که با دلهای بد. ج (با بازگشت «ش» به «بد و نیک») بد و نیک را مراعات نمی‌کند، مرز بدی و نیکی را نگاه نمی‌دارد.

۷. صدف دیده: تشبیه صریح؛ این‌که صدف چشم شاعر به آرامجای یار بدل شود، هم به معنی دیدن اوست، و هم این‌که او بر چشم شاعر بنشیند، به‌ویژه که صدفْ مروارید را تنگ در خود می‌گیرد.

۸. قلب شکستن: قلب یعنی بخش میانی یا اصلی سپاه. (نک. ح ۱۴۹/۶.) قلب شکستن از عناصر شعر حماسی است که با تبدیل آن به ایهام «دل شکستن» وارد شعر غنایی شده است، ایهامی که از نخستین ادوار ادب دری معمول بوده است، چنان‌که در شاهنامه می‌خوانیم:

یکی مژده بردند نزدیک شاه — که رستم بدرّید قلب سپاه
(۶۵،۲)

سعدی:

مبارزان جهان قلب دشمنان شکنند	ترا چه شد که همه قلب دوستان شکنی؟
(غ ۶۰۳)

سیف فرغانی:

تا لشکر غم تو، بشکست قلب ما را	بر دل ولایت جان، شد بیشتر گشاده
(دیوان ۷۹،۲)

خواجو، به صورت استعاره در استعاره با «قلب سر زلف»:

تا صبا قلب سر زلف تو در چین بشکست

هر زمان بر منِ دلخسته شکستی دگر است
(دیوان ۳۸۸)

جانداری: صفت جاندار، مرکب از «جان» به معنی سلاح، از ریشهٔ ایرانی قدیم «جَن» به معنی زدن و کشتن، به اضافهٔ «دار» (مخفف «دارنده») یعنی سلاحدار و مجازاً محافظ و نگهبان، بسیار استعمال شده است. در آنندراج: نگاهبان جان سلاطین، که همیشه با شمشیر در خدمت سلطان حاضر و متوجّه است. این کلمه معرّب شده و به صورت جاندار و جَندار و جمع آن جانداریّه و جَنادره به کار رفته است. معین، حاشیهٔ برهان، و دُزی، ذیل بر قوامیس عرب (انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۷) خاقانی:

جاندار تو رضای حق است و دعای خلق	کاین‌دو ز صد سریّت لشکر نکوتر است
(دیوان ۷۶)

نظامی:

زانو زده بر سرین او شیر	چون جانداران کشیده شمشیر
(لیلی و مجنون ۱۶۸)

همچنین جزءِ «جان» در این واژه دارای ایهام ترجمه یا جزء با «قلب» است.
ممکن است غرض مدحی در بیت بوده باشد و یا صرفاً قصد مضمون‌سازی.

❋ ❋ ❋

معین دربارهٔ قطعهٔ «خسروا، دادگرا، بحر کفا...» (قطعهٔ ۳۸) که در آن از «صیت مسعودی و آوازهٔ شه سلطانی» سخن می‌گوید، با توجه به قتل مسعودشاه اینجو در ۷۴۳، این قطعه را از قدیمترین سروده‌های حافظ می‌داند. (حافظ شیرین‌سخن ۱۷۹ـ۱۸۰) اما دستغیب در بحث از غزل حاضر، از این جهت که شاه سلطان سِمت

جانداری مسعودشاه داشته، این غزل را هم مربوط به نخستین دورهٔ شاعری خواجه می‌داند. (حافظ‌شناخت ۵۸۳،۲) لابد از نظر ایشان تنها جاندارْ شاه سلطان بوده و «پادشه» هم کسی بجز مسعودشاه نبوده. این هم که شاعر در غزلی از مضمون جاندار سود بجوید، شعرش حتماً سر و سرّی با آن قطعه داشته است، شگفتا.

۱ دلم رمیده شد و غافلم منِ درویش
که آن شکاریِ سرگشته را چه آمد پیش

۲ چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم
که دل به دست کمان‌ابرو‌ییست کافرکیش

۳ خیالِ حوصلهٔ بحر می‌پزم، هیهات
چه‌هاست در سر این قطرهٔ محال‌اندیش

۴ به کوی میکده گریان و سرفکنده روم
چرا که شرم همی آیدم ز حاصل خویش

۵ نه عمر خضر بماند، نه مُلک اسکندر
نزاع بر سر دنیای دون مکن، درویش

۶ بنازم آن مژهٔ شوخ عافیت‌کُش را
که موج می‌زندش آب نوش در سرِ نیش

۷ ز آستین طبیبان هزار خون بچکد
گرَم به تجرِبه دستی نهند بر دل ریش

۸ تو بنده‌ای، گله از دوستان مکن، حافظ
که شرط عشق نباشد شکایت از کم و بیش

۹ بدان گُهر نرسد دست هر گدا، حافظ
خزینه‌ای به کف آور، ز گنج قارون بیش

۱. تأثیراتی مسلّم از غزل سعدی گرفته است:

دنی که دید که غایب شده‌ست از این درویش؟ گرفته از سرِ مستی و عاشقی سرِ خویش؟
(غ ۳۳۸)

نیز واژهٔ «رمیده» در یکی از ابیات، اشتراک را افزایش می‌بخشد:

رمیده‌ای که نه از خویشتن خبر دارد نه از ملامت بیگانه و نصیحت خویش

شکاری: اینجا = شکار شده یا شکار شونده، چنان‌که در بیت مولانا آمده است:

در راه جان‌سپاری، جانها تـرا شکـاری
آوخ، کز ین شکاران، تا جان کیست لایق
(کلیات ۳، ۱۳۳)

۲. بید: ایهام به نوعی از تیر به نام بید یا بیدبرگ (به قرینهٔ «کمان» و «کیش» به معنی تیردان یا ترکش) فخر مدبّر: «تیرهای ماوراءالنهر و خراسان و عراق بـیشتر خـدنگ باشد و بید [...] و تیر بید به سبب سبکی، راست رود.» (آداب‌الحرب ۲۴۴) نـظامی (در لخت اول):

ز آفت بیدبرگِ بـاد خـزان — باغ پر برگ بید، دست گزان
(هفت پیکر ۳۱۸)

کافرکیش: در جزء «کیش» ایهام ترجمه به تیردان یا ترکش دارد، همچنان‌که در این بیت او:

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی — تـا بـدانـند کـه قـربان تـو کـافرکیشم

در اینجا جدال میان ایمان و کفر نیست بلکه میان ایمان زاهدانه و متشرّعانه با شور و دل‌سپاری عاشقانه است، درست همچون:

می‌ترسم از خرابی ایمان، که می‌بَرَد — محراب ابروی تو حضور نماز مـن

۳. نزاری:

خیال محض بین، باری، کز و وصلی طمع دارم
محال‌انـدیش را سـودا چـنین بـر ابـلهی دارد
(دیوان ۱، ۳۶۳)

خیال پختن: از فعلهای بیانگر آرزوی نایافتنی کردن (نک. ح ۶۷/۴.) مـثل: آرزو پختن، هوس پختن، سودا پختن (در مورد اخیر، نک. ح ۴۰۰/۱۱.)

می‌پزم: کذا دفتر دگرسانیها؛ قزوینی و سایه: می‌پزد، که ضبطی متأخر است؛ ضمن این‌که با این وجه، بیت به پندار آدمی راجع می‌شود، حال آن‌که حافظ در اینجا حدیث نفس می‌کند و عجالتاً با کلّ حال و فکر بنی‌نوع انسان کاری ندارد. البته با «می‌پزد» نیز می‌توان آن را به گوینده نسبت داد، ولی اندکی با پیچش.

۴. شرم: (حیاء) آنچه حافظ به زبان شاعرانه می‌گوید، می‌تواند بدین گونه نیز بیان شود، از غزالی: «و اما حیاء: سبب او دانستن تقصیر است در عبادت، و شناختن عجز از قیام نمودن به حقْ باری تعالی. و تقویت این به دو چیز تواند بـود: یکـی مـعرفت عیبها و آفتهای نفس و قلّت اخلاص و خـبث او و دخـله و مَـیَلان او در کـل کـارها

به نصیب دنیاوی. دوم معرفت آن‌که جلال حق تعالی چه تعظیم اقتضا می‌کند. و بر سرایر و ضمایر و خطرات دل، اگرچه باریک و پوشیده باشد، مطّلع است. و این معرفت چون بر سبیل تیقّن و تحقّق حاصل شود حالی پیدا آید که آن را حیاء گویند.» (احیاء علوم الدین، ترجمهٔ خوارزمی ۵۴) غزالی در جای دیگر در باب حیای یکی از عرفا: «چهل سال سر سوی آسمان برنداشته بود از شرم حق تعالی و خشوع او. و ربیع خُثَیم چشم چنان فروخوابانیدی و ساکن بودی که بعضی مردمان وی را نابینا پنداشتندی.» (همان ۷۶)

حاصل: ایهام: الف. محصول یا ثمر یا نتیجه؛ ب. به نظر این نگارنده، البته بر وجه احتمال، معنایی چون موجودی نقد، اعم از زر و سیم یا پول مسکوک و غیره دارد، اگرچه در هیچ‌یک از فرهنگهای عربی و پارسی، معنایی به این صورت و با این صراحت ذکر نشده، لیکن شاید بتوان از مجموعهٔ اقوال و معانی «حاصل» چنین معنایی را استنباط کرد. ابن‌منظور با نقل قول ابن‌الاعرابی، «حاصل» را چنین تعریف می‌کند: آنچه خالص است از نقره از سنگ معدن. (لسان‌العرب) از میان تعاریف آن در دهخدا، این تعریف به آنچه ذکر شد نزدیک است: آنچه موجود باشد در بیت‌المال یا نزد عامل. تعریف حسن انوری: مقدار مالی است که در خزانه یا در نزد کارگزار موجود است. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۹۴) در جای دیگر: حاصل در این مورد [در مورد «باقی» به معنی تتمّهٔ خراج و مال در نزد رعیت] مرادف «باقی» در اصطلاح «حاصل و باقی» است. (همان ۷۶) و اما سعدی، در شاهدی که به گمانم گویاست:

طمع برد شوخی به صاحبدلی — نبود آن زمان در میان حاصلی
کمربند و دستش تهی بود و پاک — که زر برفشاندی به رویش چو خاک
(بوستان ۱۲۶)

مصحح و استاد فقید، یوسفی، چنین چیزی را در توضیحات ذکر نکرده‌اند، لیکن در خصوص «کمربند» و دلیل آمدن آن به درستی توضیح داده‌اند که زر و سیم و پول و غیره را در آن می‌بسته‌اند. (همان ۳۳۸) در هر حال، سعدی خود «حاصل» را بدین گونه بیان کرده که اگر آن صاحبدل در آن لحظه موجودیی اعم از زر و سیم یا مسکوک داشت بیدریغ نثار آن شوخ می‌کرد. امیدوارم شواهدی دیگر یا بهتر هم برای این معنی پیدا شود، اما به گمان من حافظ در مواردی دیگر نیز «حاصل» را به معنی نتیجه و ثمر، با ایهام به معنی موجودی از زر و سیم و پول و غیره آورده است، از جمله در این بیت (از طبع قزوینی، چون خانلری ندارد):

جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز — باطل درین خیال که اکسیر می‌کنند

نیز در:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم — حاصل خرقه و سجاده روان دربازم

(در اینجا «روان» هم ایهام به معنی پول و سکهٔ رایج دارد.)

ما حاصل خود در سرِ خمخانه نهادیم — محصول دعا در رهِ جانانه نهادیم

در هر حال می توان آن را دارای ایهام به هریک از معانی یاد شده دانست.

۵. ملک اسکندر: از آن روی به نمادی از جهان و آنچه در آن است بدل شده که وسعت متصرفات اسکندر را هیچ پادشاهی در طول تاریخ نداشته است، هرچند می‌دانیم که این قلمرو پهناور در اواخر عصر سلوکیه (جانشینان اسکندر) چگونه از هم فروپاشید، چنان‌که در بیت اشاره رفته است.

درویش: به نظر می‌رسد از باب تسمیه به ضد (نادرویش) از جهت تهکّم، و یا از مقولهٔ تحذیر یا تحریض باشد، همچنان‌که «نادرویش» را خواجه در این بیت طنزآمیز آورده است:

اعتقادی بنما و بگذر، بهر خدا — تا درین خرقه ندانی که چه نادرویشم

به هر روی، پیداست که درویش بالاصاله هیچگاه نزاع بر سر دنیا نمی‌کند. البته «درویش» در متون عرفانی بارها به صورت خطاب عام نیز آمده است، مثل انسان، مرد و غیره. ارادهٔ این معنی نیز ممکن است.

۶. شوخ: در معنای صفتی به تنهایی می‌تواند حاصل بدترین تا بهترین معانی باشد، از بیرحم و وقیح و بی‌حیا گرفته تا زیبا و دلنشین و دل‌آرا، ضمن این‌که صفت برای موصوفهای متعدد، از خود آدم از مؤنّث و مذکّر تا اندامهای بدن چون چشم، ابرو، بناگوش و مژه، جانورانی چون مگس، سگ و روباه و چیزهایی چون اسفند، ستاره، نسیم و... به کار می‌رود. توصیف فرهنگی چون دهخدا\از آن و چگونگی کاررفت آن در متون ادب، از شاهنامه تا دیوانهای اشعار به‌ویژه غزلیات، خاصه در شعر حدود عصر صفویه، بیانگر وسعت طیف معنایی آن است. به هر حال آن را باید با توجه به متن معنی کرد، اگرچه از روی متن هم مشکل بتوان این کلمهٔ وسیع‌المعانی و ذوی‌الاضلاع را در هیچ‌جا به طور کامل و دقیق توضیح داد، زیرا به طور معمول، احتمال لغزش در تشخیص معنای آن وجود دارد. شاید مشکل بزرگ این واژه حالت مرکّب و آمیغی آن است، به نحوی که هر معنایی که برایش ذکر کنیم امکان دارد چیزی یا جنبه‌ای از آن فوت شود. برخی از مقولات معنایی آن را مرور کنیم: سنگدل و

نفوذناپذیر؛ چالاک و گربز؛ دلیر و بی‌باک و بی‌پروا؛ جسور به معنی مثبت (= باشهامت) و منفی (= بی‌ملاحظه)؛ بی‌حفاظ و بی‌پرده و بی‌اعتنا به عفاف و اخلاق؛ وقیح و پررو و بی‌شرم و بی‌ادب؛ متمرّد و لجوج و خودرأی و خودسر؛ بازیگوش و سر به هوا و اهل شیطنت؛ شنگول و لوند و عشوه‌گر؛ بذله‌گو و اهل طنز و طیبت و مداعبت و ملاعبت و هزل؛ فتّان و فریبنده و افسونگر؛ مکار و محیل؛ دلربا و ملیح و شیرین‌حرکات و به اصطلاح تودل‌برو؛ و بالاخره زیبا و دل‌آرا. نمونه‌های بسیار می‌توان از هریک از این مقولات معنایی آورد، ولی من برای پرهیز از درازی سخن، خوانندگان را به فرهنگهایی چون دهخدا و فرهنگهای اصطلاحات ارجاع و در اینجا به ذکر چند مثال معمولی بسنده می‌کنم تا ببینیم آیا حتی در این موارد می‌توان معنایی بسیط یا جمع و جور برای آن ارائه کرد؟ «خصمی سخت شوخ و گربز پیش خواهد آمد.» (تاریخ بیهقی ۴۴۱) «از این شوخ‌تر مردم تواند بود؟» (نک. همان ۷۶۵، جملات قبل و بعد آن. سخن از خصمی است که پیشتر گوشمال داده شده و در حالی که پادشاه انتظار داشته دیگر از دوردستها به این‌سو نیاید، باز پیش آمده است.)

شوخی مکن، ای یار، که صاحبنظرانند		بیگانه و خویش از پس و پیشت نگرانند

(سعدی، غ ۲۴۸)

و یا وقتی خود خواجه آن را برای لولیان می‌آورد: فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب... (۳/۳) وقتی این واژه صفت چشم یا ابرو قرار می‌گیرد، معنی کردن از این هم دشوارتر می‌شود. یا در همین بیت متن، که شاعر صفت «عافیت‌کُش» را در کنار آن آورده و دو ویژگی متضاد و پارادوکس‌گونهٔ نوش و نیش را بدان نسبت داده است. به هر روی، هریک از ما می‌تواند بر سبیل ذوق‌آزمایی به گزینش معانی مناسب برای هرکدام بپردازد، اما باز تأکید می‌کنم: نمی‌توان گِرد معنایی واحد و بسیط برای این واژه گشت. گفتنی است در سبک معروف به هندی، هم بسامد «شوخ» و مشتقات و ترکیبات آن آشکارا افزایش می‌یابد، و هم انواع و اقسام معانی و بارهای معنایی به آن داده می‌شود، که غزلیات صائب، بیدل و غالب نموداری از آن است. در هر حال آن را می‌توان پدیداری دانست که تنها در متن و بطن ذوقِ شاعرانه یا فرهنگ زبانیِ ایرانی پدید آمده است.

۷. به قوی‌ترین احتمال، تأثیر گرفته از سعدی است:

همچنان داغ جدایی جگرم می‌سوزد		مگرم دست چو مرهم بنهی بر دل ریش

(غ ۳۴۰)

تجربه: احتمالاً همان معاینهٔ امروز است.

«ی» نکره در برابر «هزار» قرار دارد.

۸. قزوینی و سایه بیت را ندارند، اما نیساری آن را اصیل انگاشته و آورده، و به گمانم درست همین است. بیت در محتوای شعر دارای جای خاص خود است. شاعر، گرچه می‌گوید آهنگ گلایه ندارد، ولی در عمل گله‌مند از دست بخت خویش است. اگر قدری به دیگر ابیات باریک شویم جایگاه بیت روشنتر می‌شود.

۹. نرسد: ایهام دارد به معنی سزاوار یا روا نیست.

در حالی که عموم چاپها بیت را دارند، نیساری آن را اضافه بر متن می‌خواند. این در حالی است که مفهوم استعاری بیت در کل غزل نقشی مهم دارد، چه اشاره‌ای است مُشعر بر نومیدی شاعر از رسیدن به وصال و تأییدی بر بیت ۳، که آن را محال‌اندیشی می‌داند.

گهر: قزوینی و سایه: کمر؛ نیساری، با آن‌که بیت را حذف کرده، در حاشیه دارد: کمر. به گمان من شواهد و کلاً سنت شعری حکم بر صحت «کمر» می‌کند، و همه‌جا سخن از طرْف نبستن از «کمر» یارْ بدون زر و سیم است؛ حسن دهلوی:

کمر زو طرف می‌بندد برای آن‌که زر دارد
من از رشک کمر روزی رهِ کوه و کمر گیرم
(دیوان ۲۴۵)

اوحدی: که بیت حافظ نزدیک به آنِ اوست، و کمتر تردیدی در صحت «کمر» باقی می‌گذارد:

بدان کمر نرسد دست من، ولی برساند　　محبت تو سرشک دو دیده بر کمر ما
(دیوان ۸۴)

هم او:

همچون کمر خود را به زر بر وی توان بستن، ولی
چون زر نبیند در میان، آهنگ بیزاری کند
(همان ۲۶۳)

اگر هم استاد خانلری «گهر» را به دلیل تناسب با «گدا» ترجیح داده باشند، دلیلی موجّه نمی‌نماید، چون در بیت دیگر حافظ «گدا» همراه با «کمر» آمده است:

منِ گدا هوس سروقامتی دارم　　که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود

همچنین خواجه چند بار «دست در کمر» گفته است، مثل بیت اخیر، و نیز:

این سرکشی که در سر سرو بلند تست — کی با تو دست کوته ما در کمر شود؟

تا بو که دست در کمر او توان زدن — در خون دل نشسته چو یاقوت احمریم

این نگارنده اگرچه غالباً بر تبعیت از اقدم نسخ تأکید دارد، لیکن در مواردی از این دست معتقد است نباید صرفاً به قدمت نسخ انقیاد داشت بلکه باید به سنّت شعر نیز توجه کرد، وگرنه نقض غرض از تصحیح متن به معنی جامع آن خواهد بود. محجوب هم «کمر» را ترجیح می‌دهد و می‌گوید: حافظ این گهر را نمی‌خواهد در خزینه بگذارد بلکه می‌خواهد خزینه را خرج معشوق کند و دست در کمر او درآورد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۴.)

خزینه‌ای: قزوینی: خزانه‌ای؛ محجوب در این مورد هم جانب قزوینی را می‌گیرد، و می‌گوید: عجب آن‌که در حافظ هرجا گفتگو از خدا یا شاه است «خزانه» آمده. (همان ۳۰۴ـ۳۰۵) اما فرق فارقی میان این‌دو نیست تا بتوان چنان نتیجه‌ای از آن گرفت.

* * *

غزل آشکارا آمیخته به اندوه و نومیدی است. گویی شاعر می‌خواسته است یک جمع‌بندی میان آنچه آرزویش را داشته و آنچه به دست آورده است بکند. برای مثال به دو بیت ۳ و ۴ بنگریم: در بیت ۳ خواست خود را مطرح می‌کند و در بیت ۴ حاصل و باقی خویش را. واژه‌ها هم گویایند: اوّلی را با «خیال پختن» بیان می‌دارد و دومی را با «شرم از حاصل». ممکن است کسانی اینها را حمل بر مضامین صرفاً شاعرانه کنند، اما خوب که نگاه کنیم بازتابهایی را از همین کام و ناکامی در دیگر ابیات نیز می‌بینیم، و چنین پیداست که برای شاعر چیزی جز دلی سرگشته و خون‌فشان باقی نمانده است. همچنان‌که در باب بیت ۸ گفتم، خواجه، به رغم نفی گله و شکوه، عملاً گلایه و انتظار دارد، ضمن این‌که «دوستان» در حقیقت مفرد است، یعنی «یار»، همان یاری که مطابق مقطع شعر دست‌نایافتنی است، و این اصلِ دلیل اندوه شاعر است. شاید در این میان تنها یک تسلّی (اگر بتوان چنین نامید) وجود دارد: همه چیز از میان رفتنی است، از عمر خضر و مُلک اسکندر، تا همین درد و گلایهٔ گوینده.

۱ ما آزموده‌ایم درین شهر بخت خویش
بیرون کشید باید ازین وَرطه رخت خویش

۲ از بس که دست می‌گزم و آه می‌کشم
آتش زدم چو گُل به تن لَخت‌لَخت خویش

۳ دوشم ز بلبلی چه خوش آمد که می‌سرود
ـ گل گوش پهن کرده ز شاخ درخت خویش ـ

۴ کای دل، تو شاد باش، که آن یار تندخوی
بسیار تندروی نشیند ز بخت خویش

۵ گر موج‌خیز حادثه، سر بر فلک زند
عارف به آب تر نکند رخت و پخت خویش

۶ خواهی که سخت و سست جهان بر تو بگذرد
بگذر ز عهد سست و سخنهای سخت خویش

۷ ای حافظ، ار مرادْ میسّر شدی مدام
جمشید نیز دور نماندی ز تخت خویش

۲. آتش زدم چو گل...: رابطهٔ گل با آتش یا سوختن، به گمان این نگارنده، در حالت آتشگون و سرخی شعله‌وار گل است، و نه اعتبارهایی چون سوزاندن تفالهٔ خشک‌شدهٔ آن یا حرارت دادن در گلابگیری، چنان‌که برخی گفته‌اند. (در این باره، نک. ح ۲۲۴/۵.)

لخت‌لخت: = پاره‌پاره، شَرحه‌شَرحه، قطعه‌قطعه، چاک‌چاک؛ فردوسی:

بیابان بی‌آب و گرمای سخت / کزو مرغ گشتی به تن لخت‌لخت

(دهخدا)

خانلری در نسخه‌بدل نوشته: «نسخهٔ ل [خلخالی] بیت ۲ را ندارد.» این در حالی است که مطابق ثبت نیساری (دفتر دگرسانیها ۹۸۳،۲) نسخهٔ مذکور (با نشانهٔ «خ») بیت را دارد. به همین سان در چاپ حروفیِ نسخهٔ خلخالی هم آمده است (۱۷۸). آیا در ثبت بدلهای خانلری اشتباهی صورت گرفته یا مثلاً به جای «دارد» آمده است «ندارد»؟

۳. گوش پهن کرده: از نظر دستوری، وجه وصفی است و در حکم قید برای فعل «سرودن». از جهت بدیعی، گوش پهن کردن گل، حسن تعلیلی است از کاملاً باز شدن گلبرگهای آن، که بی‌شباهت به لالهٔ گوش انسان هم نیست، و این در حکم گوش خواباندن برای شنیدن بهتر است. می‌توان آن را کنایه‌ای به همین معنی دانست و همچون هر کنایه‌ای معنی حقیقی را هم اراده کرد، یعنی این‌که گاهی برای بهتر شنیدن، گوش خود را با انگشت قدری می‌کشند و آن را پهن‌تر می‌کنند، و یا با قرار دادن دست در پشت گوش، آن را پهن‌تر می‌کنند یا فرامی‌نمایند.

۴. تندرُوی: دارای چهرهٔ دژم و خشماگین؛ همانند ترشروی، تیره‌روی، دژم‌روی و جز اینها؛ خود واژهٔ «تند» هم به همین معنی است، چون: نه هرکسی که کله کج نهاد و تند نشست... (۱۷۴/۲)

۵. رخت و پَخت: جزءِ «پخت» از اتباع است، و به نظر این نگارنده از نوعی که خود دارای معنی مستقل نیست بلکه معنی خود را از جزءِ معنی‌دار می‌گیرد. در دهخدا شواهدی آمده از جمله همین بیت حافظ، و نیز از خاقانی:

برده از آن‌سوی عدم رخت و پخت   مانده از این‌سوی جهان خان و مان

(دیوان ۳۴۲)

مصحح، در تعلیقات: «پخت» از مترادفات «رخت» است، مثل «خان و مان»، حافظ گوید... [نقل بیت] (همان ۱۰۴۱) علّامه قزوینی هم در حاشیهٔ غزل ذکر کرده‌اند: «پخت» مترادف «رخت» است و از غالب فرهنگها این معنی برای پخت فوت شده است، ولی در شمس‌اللغات صریحاً متعرّض شده که: پخت بالفتح با باءِ فارسی... مترادف رخت است. آیا به نظر عالمی دقیق‌نظر چون ایشان، صِرف ذکر چنین چیزی در فرهنگی از این دست می‌تواند چنان سندیتی داشته باشد که بتوان «پخت» را بر اساس آن دارای معنی و مترادف «رخت» انگاشت و سخن از فوت و فقدان آن در فرهنگهای موجود گفت؟ اگر «مان» را مترادف «خان» بدانیم به دلیل همریشگی با «ماندن»، یک حرفی است، ولی «پخت» اساساً معنایی از خود ندارد تا آن را مترادف چیزی بخوانیم، درست مثل «کتاب مِتاب»، «مُفت و پُفت»، «پُخت و مخت» که در همهٔ آنها جزءِ دوم بی‌معنی است. در غیر این صورت، آیا ممکن است کسی ریشهٔ آن را برای اطلاع این ضعیف بفرماید؟ یا دست کم یکی دو شاهد برای استعمال مستقلّ آن به جای «رخت» ذکر کند؟

باری، در باب بیت متن، انسان عارف به نحو معمول در سخت‌ترین حوادث و

بلایا نیز از جای به در نمی‌شود و غایات طریقت خود را از یاد نمی‌برد. این همان رفتار و کردار بیشتر عرفا به هنگام کشتارها و ویرانیهای دهشتبار است، که نمونه‌ای از آن در مولانا و واکنش خونسردانهٔ او در برابر قتل عام بخارا به دست مغول در جای خود ذکر شد (ج ۱، ۱۰۱ـ۱۰۲) خواه آن را بد بدانیم و خواه نیک؛ خواه بتوانیم آن را توجیه کنیم و خواه نه. قید «بیشتر» را از آن روی افزوده‌ام که واکنشهای همگی آنان در چنین رویدادهایی یکسان نبوده است.

گر موج خیز حادثه... : قزوینی، و سایه (ظ. به پیروی از علّامه):

وقت است کز فراق تو و سوز اندرون آتش درافکنم به همه رخت و پخت خویش

این بنده، بی‌که مجالی برای ورود بیشتر به بحث در این باره داشته باشد، تنها عرض می‌کند: اولاً نسخ حاوی این ضبطْ نسبتاً متأخرند. ثانیاً شاعر در بیت ۲ آتش به تن خود زده، و با توجه به این‌که در شعر حافظ کمتر تکرار روی می‌دهد، قدری بعید می‌دانم که او قصد آتش زدنی دوباره کرده باشد. ثالثاً برخی دیگر از عناصر این بیت با بیت موجود در خانلری یکسان یا نزدیک است. رابعاً، و گذشته از همهٔ اینها، آیا این بیت با آن یکی از نظر ژرفا سنجش‌پذیر است؟

۶. سخت و سست: قطع نظر از طباق این‌دو از نظر بدیع، از جهت دستوری از ترکیبات معطوف از نوع دوارزشی است که مراد از آنها اطلاق است، مثل خرد و کلان، بالا و پایین، تر و خشک و...، یعنی همه‌چیز جهان مطلقاً.

* * *

در تحلیل خود از غزلِ: نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد... (غ ۱۲۴) آن را با غزل حاضر سنجیدم، چه احتمالاً هردو در وضعیتی واحد (دلگیری از پیرامونیان و آهنگ ترک زادبوم) سروده شده‌اند. (برای پرهیز از تکرار، شما را به شرح غزل مذکور، سخن پایانی، بازبرد می‌دهم.)

و اما حافظ‌پژوهان، غزل حاضر را هم جزو اشعار دورهٔ پنجم زندگی حافظ (از آغاز اختلاف با شاه شجاع از سال ۷۶۷ به بعد، روی آوردن شاعر به «بلاد غریب» تا هنگام بازگشت به شیراز) طبقه‌بندی کرده‌اند. (مثلاً دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۷۵۰ـ۷۵۱) فرزاد «آن یار تندخوی» را شاه شجاع دانسته. (حافظ، اصالت و توالی ابیات ۱۲۴۵) ولی دستغیب در این خصوص با فرزاد موافق نیست و می‌گوید: «آن یار» همان معشوق حافظ است. (همان‌جا) اگرچه همهٔ اینها بر پایهٔ حدس و گمان است،

ولی می‌توان از جناب دستغیب پرسید: آیا تاکنون دیده‌اید که حافظ به معشوق خود سخنی بدین سختی بگوید؟ (هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت ۸۱/۲) نیز مگر او کم ممدوح را با واژه‌هایی چون «یار» و «دوست» و غیره خوانده است؟ به هر حال، اگر این سخن خطاب به معشوق همیشگی شاعر باشد جسارتی فاحش و ترک ادبی لایح است. این دیگر از مقولهٔ صمیمی و خودمانی سخن گفتن او با یار در اغلب مواقع نیست؛ وعید یا حتی تهدید است. البته بعید نیست که ادای سخن از قول بلبل، چیزی چون رعایت احتیاط برای روز مبادا نیز باشد، مثل انتساب «وای اگر از پس امروز بود فردایی» به مغبچه‌ای با دف و نی. (۴۸۱/۹) اگرچه ممکن است اینها چیزی بجز تدابیر شاعرانه هم نباشند. باری، شاعر به خودْ وعدهٔ کیفر بردن عامل این وضع را می‌دهد و خود را به بردباری فرامی‌خواند. بیت آخر هم سخنی دوپهلوست، چون هم می‌تواند گویای عدم امکان کامیابی دایم شاعر باشد، و هم کامروایی عامل این حرمان او. چنان‌که پیشتر هم بارها دیده‌ایم، مهارت او در بیان ابیات دوضلعی، حیرت‌انگیز است، و این نیز یکی از همانها. به هر روی، زندگی مجموعه‌ای است از کام و ناکامی متناوب، و قبالهٔ کام و ناز دایم را به نام هیچ‌کس ننوشته‌اند؛ نه عمر خضر بماند، نه ملک اسکندر؛ نه شکوه جمشید، و نه تنعّم آن یار تندخوی، و سرانجام نه خوش و ناخوش شاعر.

و اما این به جای خود حقیقتی است که غزل حافظ، قطع نظر از برخی افراطهای پژوهندگان تاریخگرا در انتساب این یا آن شعر به آن یا این رویداد تاریخی و واقعی، به هر حال بیش از هر غزلسرایی بازتاب زندگی شاعر است، و در غیر این صورت، غزلیات او به غزلهای ناب سعدی می‌مانست که قریب به تمامی آنها بیانگر شور و عشق و زیر و بم امور و احوال آن است. این نگارنده کوشیده است تا نسبت تقریبی غزلهای خواجه را با حیات واقعی و تاریخی او به‌زعم خود بیان و تا حدّ ممکن از فراط یا تفریط خودداری کند، و امید که شرمساری نبرده باشد.

۲۸۷

۱ قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع
که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع

۲ شراب خانگی‌ام بس، می مغانه بیار
حریف باده رسید، ای رفیق توبه، وِداع

۳ خدای را، به می‌ام شست و شوی خرقه کنید
که من نمی‌شنوم بوی خیر ازین اوضاع

۴ ببین که رقص‌کنان می‌رود به نالهٔ چنگ
کسی که رُخصه نفرمودی استماع سماع

۵ به عاشقان نظری کن، به شکر این نعمت
که من غلام مطیعم، تو پادشاه مطاع

۶ به فیض جرعهٔ جام تو تشنه‌ایم، ولی
نمی‌کنیم دِلیری، نمی‌دهیم صُداع

۷ هنر نمی‌خرد ایّام و غیر ازینم نیست
کجا روم به تجارت بدین کَسادْ متاع؟

۸ جبین و چهرهٔ حافظ، خدا جدا مکُناد
ز خاک بارگه کبریای شاه شجاع

۱. ظهیر فاریابی، در قطعه‌ای مدح‌آمیز به این مطلع:

سرِ ملوک جهان، فخر دین، تو آن شاهی   که ماه و مهر ز رای تو می‌برند شعاع
(دیوان ۲۱۲)

مضامینی دارد که تأثیرپذیری حافظ را از این قطعه با اندک سنجشی نشان می‌دهد، به‌ویژه که او نیز می‌گوید: از ملک و متاع فارغ است، نه شیر شتر می‌خواهد و نه دیدار عرب، ضمن این‌که قصد صداع دادن را به سلطان ندارد، و التفات او وی را بسنده است؛ بنگریم:

خدایگانا، دانی که در ممالک تو   مرا نه باغ و سرای است و نه عقار و ضیاع...
به طوع و رغبت خویش آمده به حضرت تو   رواست گر ببرم بی‌اجازت تو صداع

به هر کجا که روم پادشاه نفس خودم — به علم و عقل توانگر، به صبر و حلم شجاع...
من از زمین و زمان فارغم ـ بحمد الله ـ — نه رغبتیست به مال و نه حاجتی به متاع
ز خدمت تو یکی دستبوس نقد، مرا — به از هزار برات و حوالت و اقطاع
(دیوان ۲۱۲)

۲. شراب خانگی، یا به کنایه: جنس خانگی، معمولاً مرغوب و مطلوب یا به اصطلاح مخلّیٰ بالطبع است. لیکن این تنها یک اعتبار ملحوظ در آن است، زیرا آنچه در اینجا اراده شده اعتباری متفاوت است، و آن این‌که جنس خانگی، اگرچه «همچو لعل رمّانی» باشد، سرشت آن با پنهانکاری درآمیخته است تا محتسب بویی از آن نبرد، چنان‌که صفت «ترس محتسب خورده» هم به خود می‌گیرد. نیز همچنان‌که حافظ ادعا می‌کند، زاهد یا صوفی با این جنس الفتی دارد (که در محیط و جامعه‌ای اسلامی به‌طبع چنین است). این در حالی است که حافظ در شعر حاضر قصد نفی و تقبیح هرگونه پنهانکاری را دارد. پس اگر به ملتی غیرمسلمان متوسل می‌شود از همین روست، زیرا در کوی مغان (یا ترسایان) شراب را به عیان و علن می‌فروشند یا می‌نوشند. آری، سخن در نکوهش ریا و خُفیه کاری است، و روال کلام هم به وضوح این‌دو را در برابر هم قرار داده، ضمن این‌که لحنْ حاکی از لجاج ملامی‌وار است: توبه و صلاح کدام است؟

۳. شست و شوی خرقه: بارها در شعر او (و دیگران) دیده‌ایم که خرقه یا دلق و امثال آن را چون نمادی از زهد یا تصوف زاهدمآبانه باید به باده تطهیر یا نمازی کرد. نیز جامه را با هرچه بشویند، بوی همان از آن بلند خواهد شد.

بوی خیر: ایهامی دارد به بوی مَی، همچنان‌که در:

اگر به بادهٔ مشکین کشد دلم، شاید — که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید

پس «خیر» یعنی باده، همان‌گونه که در «ذکر خیر» هست: دی پیر مَی‌فروش ـ که ذکرش به خیر باد ـ... (۹۶/۱) درست مثل این‌که برخی شاعرانْ «مَنّاع خیر» را با اقتباس از ترکیب قرآنی «مَنّاعٌ للخیر» به کار برده‌اند، که «خیر» در شعر آنانَ دارای همان ایهام به شراب است. (نیز نک. «منّاع» در: ح ۲۸۸/۴.)

«خیر» نظیر دیگری هم دارد و آن «حق» است:... گَرَم به باده بشویید، حق به دست شماست (۲۶/۷)

۴. ناله: معانی مختلف دارد: یکی مطلق نغمه، و دیگر آوای آرام و محزون آواز یا ساز. هردو را در حافظ می‌توان دید، اما در اینجا اگر به معنای اول نباشد ممکن است

شاعر با ارادهٔ معنای دوم قصد و تعمّد خاصی داشته باشد، بدین سان که: کسی که پیشتر تا بدان اندازه سختگیر بوده، اکنون حتی از ریتم بسیار آرام هم به رقص درمی‌آید. شاید بتوان لخت دوم را هم قرینه‌ای برای این معنی دانست: کسی که حتی اجازهٔ شنیدن سماع دیگران را هم نمی‌داده تا چه رسد به سماع کردن شخص خود. یک معنای محتمل دیگر نیز هست: این زاهد یا شیخ چنان از وضعیت جدید سرمست است که با نالهٔ ساز، ناله‌ای که از حزن و درد دیگران برمی‌خیزد نیز به وجد و طرب درمی‌آید. این معنی با معنی قبلی مانعةالجمع هم نیست، زیرا در شعر سمبولیک، بنای بیان بر حدّ اقل لفظ و بیشترین بهره‌گیری از توان واژه و بارهای معنایی و تداعیهاست.

رُخصه: (= رخصة، رخصت) به نظر می‌رسد صرفاً به سبب ضرورت و مضیقهٔ وزنی باشد، زیرا، چنان‌که در جای خود بیان شده، حافظ، برخلاف برخی غزلسرایان مستعرب (چون نزاری و خواجو) گرایش مشخّصی به اِعمال هنجارهای تازی در پارسی ندارد.

۶. صداع: درد سر یا سردرد؛ صفت آن: مَصدوع (لسان‌العرب) مجازاً دردسر، زحمت، ابرام، ملال؛ خاقانی: «به اختصاص سلام مفرد، صداع نمی‌دهم.» (منشآت ۱۲۱)

احتمال دارد که ایهامی هم به سردرد ناشی از نوشیدن شراب داشته باشد.

۷. کَساد: به فتح (در محاورهٔ پارسی به کسر) در عربی مصدر مجرّد = ناروان بودن متاع و جز آن (منتهی‌الارب) اما در پارسی به صورت مصدر به معنی فاعل (یا صفت = کاسِد) فراوان به کار می‌رود، و اسم مصدر آن را هم «کسادی» («ی» مصدری) می‌گویند، درست مثل مصادر عربی چون سلامة، راحة و غیره، که در محاورهٔ پارسی صفت انگاشته می‌شوند و اسم مصدر آنها با الحاق «ی» مصدری ساخته می‌شود (سلامتی، راحتی). گفتنی است که در اینجا می‌توان آن را «کسادِ متاع» (به کسر «د») هم خواند به همان معنای مصدری در عربی، اگرچه این نگارنده خوانش نخست را بهتر می‌داند.

به هر حال، می‌گوید: متاع فضیلت و مکرمتْ کاسد و بازار آن در این روزگارْ بی‌خریدار است. (نیز دربارهٔ حرمان اهل فضل و دانش، نک. ح ۲۶۳/۷.)

قزوینی بیت را ندارد، اما سایه و بسیاری دیگر از طبعها دارند. همچنین سایه دارد: بیش ازینم، که به گمانم چندان موجه (یا دست‌کم دلپذیر) نباشد که گفته شود: بیش از

هنر ندارم.

۸. خدا ـ جدا: در بدیع سنتی آن را جناس خط می‌خوانند، اما امروز گرایش به آن است که سجع متوازی نامیده شود، زیرا بدیع بیشتر بر اساس مسموعات است تا مکتوبات.

* * *

نخست مطلبی را بگویم و از آن بپردازم تا سخنی در باب این اثر و محتوای بسیار مهم آن داشته باشم. جناب سلیم نیساری در دفتر دگرسانیها این شعر را هم حذف کرده‌اند، درست مثل هر غزلِ کلاً یا عمدتاً مدحی، ابیات مدحیِ ضمن غزل، و نیز بسیاری از غزلهایی که به زعم ایشان درخور حافظ نیست، که تمامی این همه اشعار و ابیات را با توجیهات خاص خودشان «در غله‌دان عدم» (به قول نظامی) انداخته‌اند. چنان‌که پیشتر هم گفته‌ام، چنین روشی به هیچ روی با کاری با عنوان پژوهشی (که با همهٔ احوالْ پرزحمت بلکه استخوان‌سوز و به‌راستی ارزنده است) همخوانی ندارد. نمونه‌های بسیاری که تا کنون از این‌گونه حذفهای ایشان داده‌ام به قدر کافی بیانگر این جنبه از کار بوده است. بنا بر این، از این پس برای رعایت اختصار از نقل اشعار یا ابیاتی که ایشان به دلایل یاد شده حذف کرده‌اند و تعدادشان در مجموع حیرت‌انگیز است می‌پرهیزم، مگر آن مواردی که ذکرشان اهمیتی خاص داشته باشد، همچنان‌که حذف غزل حاضر، به‌رغم منحصر به فرد بودن آن، از همین شمار است.

و اما از پاره‌ای سخنان جسته و گریختهٔ مندرج در برخی تواریخ و تذاکر، همچون خرده گیری شاه شجاع از ساختار غزل حافظ، ماجرای معروف بیت:... آه اگر از پیِ امروز بود فردایی (۴۸۱/۱۰) موش دواندن شیخ زین‌الدین کلاه و نیکخواهی شیخ زین‌الدین دیگر (ابوبکر تایبادی) و توصیهٔ او به نقل بیت از زبان دیگری و... (مطالبی غالباً افواهی) که بگذریم، شعر حاضر تنها اثری از خود حافظ است که می‌توان در آن ردّ پایی را از اختلاف میان شاعر و شاه شجاع به عنوان سرنخی از قضایا مشاهده کرد، چون دیگر اشعار او در این برهه معمولاً بر حول احساس غربت، ندامت از هجرت، درخواست بخشش از شاه، یادکرد برخی پایمردی‌کنندگان برای رفع کدورت شاه شجاع و نظایر اینهاست، و نه در باب اصل قضیه. البته مشکل شعر حاضر، یا تنها سند از خود شاعر، هم این است که می‌باید از مطاوی انبوهی از ایهامها و استعارات و کنایاتی با ماهیت مبهم و گاه فریبنده به جستجوی مدلولی در این زمینه پرداخت،

یعنی کاری که به هر حال خطرات خاص خود را هم دارد.

دربارهٔ اختلافات یاد شده بحثها و اظهارنظرهای بسیار شده، که نقل مجدد آنها در حکم تکرار مطالبِ هزار بار گفته برای بار هزار و یکم خواهد بود. (در باب دگرگونی رفتار و کردار شاه شجاع در میانهٔ دورهٔ حکومت، گرایش به زهّاد و گروههای اوباش شهری، که آن را دلیل اصلی دلگیری حافظ از او می‌دانند، نک. غنی، تاریخ عصر حافظ ۲۴۵ـ۲۴۶؛ زرین‌کوب و بحث تحلیلی در: از کوچهٔ رندان، بخش ۸ با عنوان «دو رند».)

یکی از مطالب بسیار در این باره آن چیزی است که دستغیب نقل می‌کند: شاعر از توبه‌ای که در دورهٔ وزارت خواجه برهان‌الدین، وزیر امیر مبارز، به حافظ پیشنهاد شده بود کلاً وداع می‌کند و می مغانه می‌طلبد [...] در اینجا گرایش به مغان و بادهٔ مغانه پررنگ‌تر است، و می‌بینیم که حافظ فرادهش آیین مغانه را که پیش از او در سنایی، عطار و خواجوی کرمانی آمده بود [فقط همین سه تن؟ ـ م] با دقت پیگیری می‌کند و در غزلهای عرفانی خود آن را به سطح برترِ تعمیمهای فلسفی خود می‌کشاند. ایشان سپس توضیحاتی دربارهٔ می مغانه، سماع و غیره داده‌اند. (نک. حافظ‌شناخت ۶۵۵،۲ـ۶۶۱.) ضمناً ایشان مثل بسیاری دیگر از حافظ‌پژوهان نمی‌گویند آن «سطح برتر تعمیمهای فلسفی» در خصوص آیین مغانه کدام است، و آیا خواجه، گذشته از سرودن زیباترین مغانه‌ها، اساساً تغییری در اصل آن از دیدگاه فلسفی داده است؟ (این نگارنده آنچه در این باره به عقل ناقصش می‌رسیده، منهای برخی گزاره‌های دهان‌پرکن، ذکر کرده است. نک. ج ۱، زیر عنوان «ای خضر پی خجسته» در بحث از سنایی و دگرگونیهایی که در مضامین مغانهٔ پیش از خود داده، ص ۱۳۸ ـ ۱۴۲، و نیز توضیحاتی دربارهٔ مغانه‌سرایی در زیر عنوان «می مغانه بیار» ص ۵۲۷ به بعد.) همچنین جناب دستغیب در جایی دیگر از کتابشان در باب توبهٔ حافظ می‌گویند: «حافظ از میخواری توبه نکرده است که آن را بشکند.» (همان ۸۱۰)

باری، از مشکل ایهام و ابهام یاد کردم، آن هم در تنها اثر شعری که سندی برای آن اختلافات تلقی می‌کنم. بد نیست مروری بر برخی مضامین آن بکنیم. شاعر ابتدا با یاد کردن یک قَسَم مغلَّظ به حشمت ممدوح می‌گوید: قصد او به هیچ روی وصول به مال و جاه نیست، که البته تردیدی در صداقت او وجود ندارد، اگرچه نفس نزاع انکارپذیر نیست، وگرنه اساساً چنین شعری سروده نمی‌شد. نیز در ابیات آخر، در ضمن طلب التفات شاه به «غلام مطیع» خود، وفاداری و ارادت کامل خود را به او ابراز می‌دارد، با اشارتی فروتنانه به این‌که جز فضل و فنّ خود چیزی ندارد و شاعری بیش نیست تا

جسارت ورزد و سخنی خلاف خواست خدایگان بر زبان راند. شاید این را از آن روی قید کرده که می‌دانسته سرشت قَدَر قدرت‌ها چنان است که ممکن است حتی از ورای لفاف ایهام و استعاره هم از گستاخی خادمان خود به خشم آیند. به هر حال مهمترین سند بر ناخوشنودی او از رویدادهای این ایامْ بیت ۳ است، و همین است که به شعر یکچنین وجهه‌ای بخشیده است. اما چرا می‌خواهد خرقه‌اش به باده شسته شود؟ پاسخ می‌تواند این باشد که: اصل محتوای این شعر، انتقادی است از رنگ عوض کردن فرقه‌ای که خرقه مهمترین نشان و نماد آن است، یعنی زاهد یا صوفی زاهدمنش. در توضیح بیت پیش از آن هم دیدیم که «شراب خانگی» را، برخلاف اشعار دیگرش، نمادی از پوشیده‌کاری و دست‌کم دارای عنصری از ریا و تقیه یا «عیش نهان» دانست، چیزی که ناسازگار با سیرهٔ رندان مغانه‌نوش است. آری، اکنون این «خرقه» بر تن کسی است که پیشتر جانماز آب می‌کشیده ولی حالا مست کامرانی است. لیکن بوی «خیر»ی نمی‌آید، خواه به مدلول معمول آن، و خواه بوی «مَی». توجه داشته باشیم که این ایهام صرفاً از نوع تزیینی آن نیست، زیرا در محتوی شعر نیز دخیل است: درِ میخانه‌ها را بسته‌اند. شاعر در کاربرد الفاظ در اینجا هم دقت غریب خود را دارد، چون اگر در بسیاری اشعار دیگرش خرقه‌پوشان را متهم به باده‌نوشی کرده در اینجا مطلقاً چنین نکرده بلکه فقط تقاضای شستن خرقهٔ خود به مَی را کرده، چون زاهدان اینک بی مَی مست‌اند، پس به رقص خرقه‌پوشان بسنده کرده است. همچنین با همان دقت، و برای پیشگیری از این پرسش احتمالی خواننده که: «مگر رقص با نغمهٔ چنگ (که خود حاکی از تلطیف ذوق است) بد است؟» با نهایت ظرافت «ناله» را آورده است تا ملازمت آن رقص را با آنچه حاکی از رنج و اندوه است بیان کرده باشد. به راستی در ظرفی به تنگیِ یک بیت چه کاری بیش از این می‌توانست بکند؟ ضمن این‌که در همین مجال اندک هم به خوبی توانسته از استحاله‌ای چنین آشکار در مورد زاهدان و رقص و وجدِ برخاسته از احساس قدرت‌یابی مجدّد آنان (که به اصطلاح دَم پادشاه را هم دیده‌اند) پرده بردارد. آری، همان گونه که روزی گفت:

درِ میخانه ببستند، خدایا، مپسند که درِ خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

در شعر حاضر و به اقتضای وقایع جاری به شکلی دیگر سخن سر کرده است. و اما بیتی پرمعنی است که بعد از بیان این احوال، بلافاصله خطاب به شاه می‌گوید: به عاشقان نظری کن... که جمعی است به معنی مفرد، یعنی خود شاعر، و این «عاشق» خود چیزی است در برابر آن رنگ‌عوض‌کنندگان. سرانجام هم، همان گونه که پیشتر

همهٔ احتیاطهای ممکن را کرده و به پوشیده‌ترین شکل سخن گفته بود، اینجا نیز می‌گوید: نمی‌کنیم دلیری؛ اما به راستی اگر شاعر بیمی از گستاخی خود در ساحت ملوکانه نداشت و یا فکر می‌کرد که هیچ گونه دلیری در برابر مخدوم نکرده، آیا اساساً نیازی به ذکر این عبارت بود؟ خواجه ظاهراً بویی مشئوم را از آنچه بعداً بر سر او آمد استشمام کرده که آرزو می‌کند از بارگاه شاه جدا نشود. به هر حال همهٔ بزرگان علم و ادب که روزی فکر سخن گفتن به خلاف میل حکومتگران به سرشان زده تاوان آن را هم پرداخته‌اند.

۱ بامدادان، که ز خلوتگه کاخ اِبداع
شمع خاور فکند بر همه اطراف شعاع،

۲ برکشد آینه از جَیبِ افقْ چرخ و در آن
بنماید رخ گیتی به هزاران انواع

۳ در زوایای طربخانهٔ جمشیدِ فلک
اُرغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع

۴ چنگ در غُلغُله آید که: کجا شد منکِر؟
جام در قهقهه آید که: کجا شد مَنّاع؟

۵ وضع دوران بنگر، ساغر عشرت برگیر
که به هر حالتی این است بِهینِ اوضاع

۶ طرّهٔ شاهد دنیی، همه بند است و فِریب
عارفان بر سر این رشته نجویند نزاع

۷ عمر خسرو طلب، ار نفع جهان می‌طلبی
که وجودیست عطابخشِ کریمِ نَفّاع

۸ مَظهر لطف ازل، روشنی چشم اَمَل
جامع علم و عمل، جان جهان، شاه شجاع

۱. کاخ ابداع: استعاره از کلّ دستگاه آسمان و زمین، که بیانگر هنر آفرینش خداوند است. مطابق قرآن کریم خداوند «بَدیعُ ٱلسَّمٰواتِ وَ ٱلارض» (بقرة ۱۱۷) است = پدیدآورنده یا مُبدع آسمانها و زمین.

شمع خاور: پیداست که استعاره از خورشید است. ترکیبات همانند آن، که همگی با واژهٔ «شمع» ساخته شده و معنی خورشید یا آفتاب دارند، بسیارند، چون: شمع آفتاب (۲/۵)، ـ رواق اخضر، ـ زرّین‌لگن، ـ سحر یا سحرگهی و غیره، ـ صباح، ـ صبحی یا صبحدم، ـ عالمتاب، ـ فلک، ـ لگن چهارم، ـ گردون، ـ مزعفر، ـ مشرقی. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «شمع»)

۲. آینهٔ چرخ: ترکیبی است استعاری، برگرفته از عناصر بیت، به معنی خورشید؛ کمال اسمعیل:

ترسد که ز آه عاشقان تو　　آیینهٔ چرخ آه گیرد

(دیوان ۵۹؛ مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ بیت غلط است: عاشقانت... زنگ گیرد؟ آن را در طبع بحرالعلومی نیافتم ـ م)

جَیب افق: نیز ترکیبی تشبیهی است، که افق به گریبان تشبیه شده.

حال از مجموع دو ترکیب مذکور، استعاره‌ای کنایی حاصل می‌شود، بدین سان که چرخ به انسانی مانند شده که دست در گریبان افق می‌کند تا آینه‌ای (= خورشید) را که در آن پنهان گردیده بیرون آورد تا جهان را با تمامی صور و اَشکال آن نشان دهد؛ که به اعتبار هیأت مرکّب وجه شبه، استعارهٔ تمثیلی است.

گیتی: در اوستا gaētha؛ بارتولمه ۴۷۶، پازند gētī، gethī، gīthī؛ پهلوی gētēh و gētah؛ همریشه با گِهان، گیهان، جهان (معین، حاشیهٔ برهان)

۳. زوایا: جمع زاویه =گوشه‌های خانه؛ سنایی، در وصف درویشان:

بر هوا وقف کرده هاویه را　　برتر از عقل برده زاویه را

(مثنویها ۱۵۷)

زوایا را احتمالاً از آن روی گفته که خنیاگران در دربارها به طور معمول در گوشه و پناه می‌نشسته و می‌نواخته و می‌خوانده‌اند تا پیش چشم نباشند و تنها صدایشان شنیده شود، چون میانهٔ ایوان جای شاه یا بزرگان بوده است. نیز تا این اواخر، مطربان از پشت یک پرده یا مکانی پنهان اجرای موسیقی می‌کردند.

طربخانهٔ جمشید فلک: این طربسرا استعاره از آسمان است بدین دلیل که از نظر شاعر در این ایامْ شادی و طرب و ساز و آواز از آسمان فرومی‌ریزد. «جمشید فلک» هم استعاره‌ای واضح از خورشید است. در مورد ارتباط جمشید با خورشید و فلک، اولاً جزءِ «شید» در نام این پادشاه، همان «شیدِ» موجود در «خورشید» است، و ثانیاً در اساطیر کهن هند و ایرانی، جمشید را درست به گونهٔ خورشیدی نشسته بر پهنهٔ آسمان تصویر کرده‌اند. قضا را صورتی از این اسطوره در شاهنامهٔ فردوسی نیز بازتاب یافته است: در توصیف تخت روان جمشید (که دیوان آن را به آسمان می‌بردند) و عروج آن، که انگیزهٔ پیدایی جشن نوروز گردید، می‌خوانیم:

چو خورشید تابان میان هوا　　نشسته برو شاه فرمانروا

(۴۲،۱)

همچنین درباره انتساب طربخانه به جمشید نیز شاید بتوان همین جشن بزرگ را، که طرب و شادی در آن موج می‌زند، چونان انگیزه و دلیل این اِسناد ذکر کرد، به‌ویژه

که نخستین نمونهٔ کهنِ (آرکی تایپ) رامشگری و طرب و موسیقی نیز مربوط به همین رویداد اساطیری است، چون به دنبال بیت قبل می‌خوانیم:

بزرگان به شادی بیاراستند   می و جام و رامشگران خواستند

ارغنون: این واژه را به فتح و ضمّ اول، هردو، گفته‌اند، اگرچه ضم با ریشهٔ یونانی و لاتینی آن منطبق است. لاتینی organum که در یونان organon و امروز اورگ orgue گفته می‌شود: الف. مطلق ساز، ولی به طور اخصّ به اورگ (اورگهای کوچک اولیه) اطلاق می‌شد. امروزه سازی است بادی، دارای یک دَم (دستگاه تولیدکنندهٔ باد) و چندین و چند لولهٔ صدادهنده، با یک یا چند ردیف کلاویه (شستی) که از دو تا چند ردیف است و بر روی هم قرار می‌گیرند. لوله‌های صدا قادرند که هریک از سازهای ارکستر را تقلید کنند. از آغاز تاکنون همچنان بر تعداد لوله‌ها و امکانات صوتی آن افزوده شده است. نوع قدیمی، از بدو پیدایش عبارت بود از اورگ قابل حمل orgue portatif، اورگ مسلّم یا قطعی orgue positif و اورگ مجلسی orgue tribune. (فریدون ناصری، فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی، به تلخیص) این ساز معمولاً در کلیساها نواخته می‌شود، چنان‌که در برخی فرهنگهای پارسی نیز ذکر شده است، مثل فرهنگ شعوری. (به نقل از دهخدا) در دهخدا تصاویری از شکلهای مختلف آن ارائه شده است. (ذیل همین واژه) چون نوازنده انگشت بر شستی یا دکمه یا کلاویه‌ای می‌نهاده سوپاپ یکی از نایها که متصل به شستی بوده باز می‌شده و نای به صدا درمی‌آمده است. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین) منوچهری در بیت تصویری خویش به طرز حرکت انگشتان به هنگام نواختن این ساز اشاره کرده است:

همی‌راندم فرس را من به تقریب   چو انگشتان مرد ارغنون‌زن
(دیوان ۶۳)

شاعران این ساز را در میان جانداران بیش از همه به بلبل و صوت آن مانند کرده‌اند؛ معزّی:

تا چکاوک بست موسیقار بر منقار خویش
ارغنون بسته‌ست بلبل بر درخت ارغوان
(بیت نقل از دهخدا)

انوری:

ارغنون پیش چکاوک نِه، اگر بلبل نیست
ماحضر، فاخته را گو که: نشیدی بسرای
(دیوان ۱،۴۴۴)

آهنگ: ایهام میان معنای ترانه و قصد

۴. مَنّاع: صیغهٔ مبالغه از مصدر «منع» = بسیار منع کننده و بسیار بازدارنده؛ مولانا:

خویشتن را دوست دارد، کافر است　　　زانک او منّاع شمس اکبر است

(مثنوی ۵،۱۲۹)

احتمال می‌دهم حافظ آن را به عنوان مخفّفی برای «منّاع خیر» و در اشاره به لفظ «منّاعٌ لِلخَیر» قرآنی آورده باشد (قٓ ۲۵، و قلم ۱۲) زیرا، مطابق یک سنت شعری، «مناع الخیر» یا به صورت ترکیب اضافی پارسی «منّاعِ خیر» را همچون صفت و اِسنادی برای محتسب یا زاهد آورده‌اند با ایهامی در «خَیر» به شراب، چنان‌که در حافظ هم دیده‌ایم. (دربارهٔ همین ایهام، نک. ح ۲۸۷/۳.) امیرشاهی سبزواری (سدهٔ نهم):

ای جام باده بر کف و ایمن ز محتسب　　　منّاع خیر می‌گذرد، در فراز کن

(دیوان ۷۴)

حافظ می‌گوید: خود این آوا و غلغلهٔ چنگ به منزلهٔ این است که بپرسد: هان، کجایند آن منکران طرب و موسیقی؟ همچنان‌که قهقههٔ جام (حسن تعلیل از صدای غُل‌غُلِ ریختن باده در جام، و یا خود «خندهٔ می») هم سؤال می‌کند: آن بازدارندگان از «خیر» چه شدند؟ چرا پیداشان نیست یا ساکت‌اند؟ «منکر» پیداست زاهد یا زاهدمآب است، و «منّاع» هم همین زاهد و بیش از همه محتسب. بیت هم دارای لحن مبارزطلبی است، بر اثر وضع جدید و یکسو شدن آن بگیر و ببندهای پیشین.

۶. بند: افسون و جادو؛ رودکی:

همه به تُنبُل و بند است بازگشتن او　　　شرنگ نوش‌آمیغ است و روی زراندود

(آثار منظوم ۴۶۵)

معروفی:

جادوَکی بند کرد و حیلت بر ما　　　بندش بر ما برفت و حیله روا شد

(لازار، اشعار پراکنده ۲،۱۳۲)

(نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، ذیل «بند»، به تلخیص و تغییر ارجاع)

چنان‌که نقل شد، در این فرهنگ فقط معنی افسون و جادو ذکر شده، حال آن‌که بند به معنی مطلق حیله و مکر و زرق و سالوسی است (همچنان‌که در دهخدا هم آمده است.) پیداست افسون و جادو نیز، که معنی استنباطیِ مؤلفان فرهنگ تاریخی است، از همین مقولهٔ حیله و نیرنگ و فریب است. گفتنی است که فردوسی آن را بارها به همین

معنی، و گاهی هم در ارتباط با جادو و افسون، آورده است، مثلاً رستم به سهراب در پاسخ به پیشنهاد او برای آشتی می‌گوید:

بسی گشته‌ام در فراز و نشیب　　　نیَم مرد گفتار و بند و فریب
(شاهنامه ۲، ۲۳۳)

که پیداست افسون و جادو برای سهراب یا رستم معنایی بی‌ربط است، لیکن در مواردی چون بیت زیر، اگرچه همان مکر و نیرنگ مراد است ولی افسون و سحر و امثال آن را هم می‌توان توجیه کرد؛ اسفندیار در دم مرگ به رستم:

فسونها و نیرنگها زال ساخت　　　که اروند و بند جهان او شناخت
(۶، ۳۰۸)

«بند» به معنی فن کشتی نیز از آن روی گفته شده که هر فن، خود به منزلهٔ مکر و حیله یا تدبیری برای زمین زدن حریف است، چنان‌که مسعود سعد گفته است:

پیل‌زوری که چون کند کُشتی　　　پیل را بند او دهد پشتی
(دیوان ۲، ۷۹۶)

و یا سعدی در حکایت معروف آن استاد کشتی که «سیصد و شصت بند فاخر بدانستی...» (گلستان ۷۹)

رشته: رشتهٔ کار و بار جهان، با ایهامی به رشتهٔ آن طرّه؛ نزاع هم از این‌روست که هر کسی رشته را به سوی خود می‌کشد.

۷. نَفّاع: صیغهٔ مبالغه از مصدر «نفع» = مرد بسیار سود و نفع (منتهی‌الارب) کثیرالنّفع، نَفوع، مقابل «ضَرّار» = بسیار زیان‌رساننده (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ فقط بیت متن را به شاهد آورده است.)

۸. چشم امل: اضافهٔ اقترانی، با تشبیه آرزو به چشمی که از شاه شجاع روشن است.

جانِ جهان: کسی که در حکم روح برای پیکر جهان است. معمولاً برای عزیزترین کس آدمی به کار می‌رود: در عرفان برای روح کلّی یا نفس کلّی و حضرت محبوب یا حق، در شعر عاشقانه برای معشوق، یا در شعر مدحی برای ممدوح (همچنان‌که در اینجا). این کاربرد، یکسره با ترکیب معطوف «جان و جهان» متفاوت است، چه در ترکیب اخیر، شاعر به مخاطب، یا دربارهٔ فرد محبوب خود، می‌گوید: تو برای من، هم جانی و هم همهٔ جهان؛ یا ممکن است به او یا دربارهٔ او بگوید که: به خاطر او «جان و جهان» هردو را رها و تنها او را اختیار می‌کند. حافظ هردو ترکیب را، هرکدام در جای خود، دارد، مثلاً «جانِ جهان»:

خانِ بنْ خان و شـهنشاه شـهنشاه‌نژاد

آن‌که می‌زیبد اگر جانِ جهانش خوانی

ای صورت تو ملک جمال و جمال ملک　　　وی طلعت تو جانِ جهان و جـهانِ جـان

«جان و جهان»:

خـیز و بـالابنما، ای بت شـیرین حرکات　　　که چو حافظ ز سرِ جان و جهان بـرخـیزم

گفتم: ای جان و جهان، دفتر گل عیبی نیست　　　کـه شـود فـصل بـهار از مـیِ نـاب آلوده

عجب آن‌که گاه بحثهایی می‌بینیم در این که: این درست است یا آن، یا آن تحریف این است؛ که خودِ بحث از بیخ و بن نادرست است. در دهخدا، اگرچه «جان و جهان» مدخل قرار نگرفته، اما در ذیل «جانِ جهان» به درستی ذکر شده: خطابی به معشوقه و به معنی روان عالَم و روح جهان است و آن‌که قوام جهان بدو بسته است. محمدامین ریاحی بحثی دارند دربارهٔ این دو کاربرد و تفاوتشان با همدیگر، همراه با ارائهٔ شواهد برای هرکدام. ایشان نیز «جانِ جهان» را اصطلاحی فلسفی و عرفانی دانسته‌انـد، امـا «جان و جهان» را چیزی چون «چشم و چراغ» خوانـده‌انـد. (نک. گـلگشت در شـعر و اندیشهٔ حافظ ۱۶۷ـ۱۷۴.)

برای آن‌که دیگر تردیدی در این میان نماند، بد نیست گفته شود برخـی شـاعران، هردو ترکیب را با هم و در یک بیت واحد آورده‌اند. خواجو علاقهٔ خـاصی بـه درج هردوی اینها در یک بیت نشان می‌دهد، چنان‌که بارها چنین کرده است، از جمله:

ای جانِ جهان، جان و جهان برخیِ جانت

داریـــم تـــمنّای کـــناری ز مـــیانت

(دیوان ۲۰۷)

همچو خواجو در رهت جان و جهان درباختیم

وز جهان رفتیم، ای جانِ جـهان، بـدرود بـاش

(همان ۲۸۴)

(نیز نک. «جان و جهان» در: ح ۳۲۸/۵.)

و اما بیت متن دارای آهنگی بی‌نقص است: از سجعهای متوازی و متوازن، جناس وسط (جان ـ جهان) قلب بعض (علم ـ عمل) واج‌آرایی (ج) و غیره.

❋ ❋ ❋

دربارهٔ حدود زمانیِ سرایش این شعر، دو احتمال می‌توان داد: نخست ایـن‌که از

رشته اشعار مربوط به آغاز پادشاهی شاه شجاع باشد، با این استدلال که همچون آنهای دیگر دارای فضایی شاد است که زمین و آسمان در حال عشرت و طرب است، منکر و منّاع هم رخت بربسته یا در گوشه‌ای خزیده‌اند (ب ۴). دیگر این‌که احتمال دهیم پس از رویدادهای میانهٔ عصر شاه شجاع و شکرآب شدن رابطهٔ شاعر و شاه و بازگشت خواجه به شیراز سروده شده باشد به عنوان نوعی جبران برای آنچه از خرده‌گیری و ناخرسندی در شعر: قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع... (غ ۲۸۷) آمد و پیامدهایی را هم که می‌دانیم داشت. برای این احتمال هم دلایلی می‌توان آورد، از جمله یکی بودن قوافی شعر حاضر با آن شعر، که می‌تواند آن را تداعی کند، به‌ویژه قافیه‌های مشترک با آن، که خود بیتهای مربوطه به نوعی در برابر بیتهای همقافیه در آن شعر قرار دارند، مثلاً «نزاع» که در آنجا مقدّمه‌ای برای طرح گلایهٔ شاعر قرار گرفت، ولی اینجا می‌گوید: عارفان بر سر امور دنیا نزاع نمی‌کنند، و یا «اوضاع» که در آن شعرْ اصل انتقاد شاعر را در بر داشت، اما در اینجا می‌گوید عشرت کردن «بهین اوضاع» است. به هر حال در اینجا همه چیز، به خلاف آن شعر، حاکی از رضایت شاعر است. بدین لحاظ است که می‌توان قصد ابراز ندامت یا دلجویی و به هر حال جبران مافات را در شعر حاضر دخیل دانست. البته منطقی‌تر آن است که اصراری بر سر این یا آن حدس نورزیم. من هم هردو را مطرح کردم تا شما هر شق را که به نظرتان درست‌تر می‌آید برگزینید.

۲۸۹

۱ در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع
۲ کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت
تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع
۳ رشتهٔ صبرم به مِقراض غمت بُبْریده شد
همچنان در آتش مهر تو خندانم چو شمع
۴ گر کُمَیتِ اشک گلگونم نبودی گرم‌رَو
کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع؟
۵ در میان آب و آتش همچنان سرگرم تست
این دل زار نزار اشکبارانم چو شمع
۶ بی جمال عالَم‌آرای تو روزم چون شب است
با کمال عشق تو، در عین نقصانم چو شمع
۷ سرفرازم کن شبی از وصل خود، گردن‌کَشا
تا منوّر گردد از دیدارت ایوانم چو شمع
۸ همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدار تو
چهره بنْما، دلبرا، تا جان برافشانم چو شمع
۹ در شب هجران، مرا پروانهٔ وصلی فرست
ورنه از دودش جهانی را بسوزانم چو شمع
۱۰ آتش مهر تو را حافظ عجب در سر گرفت
آتش دل کَی به آب دیده بنشانم چو شمع؟

۱. طبع‌آزمایی با این ردیف در قوالب مختلف بسیار صورت گرفته. غزلها با آن نیز متعدد است، از جمله از سلمان:

چند گویی با تو یک شب روز گردانم چو شمع؟
من عجب دارم که امشب تا سحر مانم چو شمع
(دیوان ۲۰۲)

که موارد مشابهت در آن با شعر حافظ چندان چشمگیر نیست، در حالی که در غزل ناصر بخارایی بیشتر است:

بس که هر شب سرگذشت خویش می‌رانم چو شمع
سر به سر رخت وجودم را بسوزانم چو شمع
(دیوان ۳۱۵)

قزوینی پس از این بیت، و سایه در مرتبهٔ ماقبل آخر، افزون دارند:

روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم‌پرست
بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع

که بیتی سست و تهی هم می‌نماید، حتی فروتر از نازلترین بیتهای شعر، مکرّر بودن هم برسری.

۲. مضمون احتمالاً توسّعی است از این بیت نظامی:

مرا عشقت چو موم زرد سوزد   دلم بر خویشتن زین درد سوزد
(خسرو و شیرین ۲۴۵)

این احتمال را سایر ابیات مقتبس از این اثر قوّت می‌بخشد.

۳. از شباهتهای آشکار غزل پیشگفتهٔ ناصر با حافظ: رشتهٔ جانم به پایان آمد از سوز غمش...

مقراض: اسم آلت از «قرض» (= بریدن) = قیچی؛ اینجا اشاره به قیچی کوچک برای زدن سر فتیله =گاز (نک. ح ۲۵۵/۵.)

خندهٔ شمع: در مورد چگونگی و نمونه‌های این تعبیر، نک. ح ۱۳۷/۹.

خندانم: قزوینی: سوزانم، که تکراری، هم در مضمون پدید می‌آورد و هم در قافیه. (سایه در این مورد پیروی از قزوینی نکرده است.)

۴. کُمَیت: در عکس نسخهٔ خطی فرهنگ میدانی بر روی «م» تشدید گذارده شده: «کُمَّیت: [اسبِ] بُش و دنبالْ سیاه، نر و ماده یکسان» (السامی فی الاسامی ۲۷۵؛ بُش = موی گردن و قفای اسب؛ صحاح‌الفرس) اما ابن‌منظور به تخفیف «م» = رنگی نه اشقر و نه ادهم؛ مصدر: کُمْتَة؛ ابن‌سیده (در المخصّص): رنگی میان سیاه و سرخ در اسب، شتر و غیره؛ ابن‌الاعرابی آن را دو گونه می‌داند: زرد و سرخ. (لسان‌العرب) فخر مدبّر کمیت را بسیار می‌ستاید: «اگر باشد هم برین صفت، پس گو: برنشین به سلامت به غزو رو و غنیمت گیر.» (آداب‌الحرب ۱۸۱) «اسپ مر حرب را یکرنگ می‌باید و بهترین رنگها کمیت باشد.» (همان ۱۸۳) کمیت بر حسب رنگ بر چند گونه است: «هکر کمیت،

غرش کمیت، مغلش کمیت، وَرد کمیت» (همان ۱۹۰) کمیت افریدون را در شمار مشهورترین اسبان آورده، و دربارهٔ ویژگی مقاومت این نوع اسب سخن گفته است. (۱۸۴ ـ ۱۸۵)

گلگون: وَرد (محمود بن عمر) رنگی میان کمیت و اشقر برای اسبان؛ از ترجمان‌القرآن (دهخدا) گلرنگ، اسب سرخ‌موی، کهر، و مطلق اسب (عبدالحسین نوشین، واژه‌نامک، که بیت زیر را به شاهد آورده) هومان، که آهنگ جنگ با بیژن دارد:

یکی ترجمان را ز لشکر بخواند   به گلگون بادآورش برنشاند

(شاهنامه ۵،۱۲۷)

فخر مدبّر، دربارهٔ گلگونی که به سیاهی زند: «استادان گفته‌اند که: اینچنین زرده و گلگون بابت پادشاهان باشد، که خداوند را به مال قارون کند و درویش را به مال از حد ببرد.» (آداب‌الحرب ۱۹۲) گلگون در منظومهٔ نظامی، نام و گونهٔ اسبی است از نژاد شبدیز خسروپرویز و همزاد آن، که خسرو آن را به شیرین می‌دهد، و خود درباره‌اش می‌گوید:

که با شبدیز کس همتگ نباشد   جز این گلگون، اگر بدرگ نباشد

(خسرو و شیرین ۱۰۴)

شاعر، در وصف آن:

چو زین بر پشت گلگون بست شیرین   به پویه دست برد از ماه و پروین

(همان ۱۰۷)

گلگون سرشک: این ترکیب تشبیهی را نیز حافظ و دیگران از خود نظامی گرفته و برای اشک خونین یا خونابگون به کار برده‌اند. شیرین، آنگاه که خسرو با رنجش خاطر از پیش او می‌رود، پشیمان و گریان می‌شود:

به گلگون برکشد آن تنگدل، تنگ   فرس گلگون و آب دیده گلرنگ...

به هرگامی که گلگونش گذر کرد   به گلگون آبِ دیده خاک تر کرد

(همان ۳۵۱)

به نظر می‌رسد ترکیب گلگون سرشک یا اشک و امثال اینها را از روی بیت اخیر و جناس تامِّ موجود در آن ساخته باشند. در هر حال، حافظ برای اشک، هم از کمیت سود جسته و هم از گلگون، بدین گونه که کمیت را احتمالاً از جهت سرعت سیر یا مداومت اشک آورده، و گلگون را مسلماً برای رنگ سرخ آن. جناب هاشم جاوید ظاهراً «اشک گلگون گرم‌رَو» را ساختهٔ حافظ و «بسیار تازه و ناآشنا و خیره کننده»

می‌دانند. (حافظ جاوید ۲۶۰) این نگارنده، بدون قصد انکار خوبی تعبیر، عرض می‌کند که هم «گلگون» و هم «گرم‌رَو» پیش از حافظ به کار رفته است، و امیدوارم شواهد این مقال این امر را بر ایشان مدلّل دارد (به‌ویژه که ایشان خود دستی قوی در اشعار نظامی دارند.) خواجو، پیش از خواجه، هم «گلگون سرشک» دارد، و هم «گرم دواندن» آن، بنگریم:

چو گلگون سرشکم مردم چشم　　ز راه دیده بیرون می‌دواند...
به رو درخواهد آمد خون چشمم　　بدین گرمی که گلگون می‌دواند
(دیوان ۲۵۷ـ۲۵۸ غ ۱۷۳)

سلمان:

تو بادپای عزیمت چو آب می‌رانی　　من آب دیدهٔ گلگون چو باد می‌رانم
(دیوان ۲۲۳)

ناصر بخارایی:

کجا شبدیز زلف سرکشت را دیده دریابد؟
اگرچه اشک گلگون را در این ره گرم می‌راند
(دیوان ۲۶۳)

گرم‌رَو: واژهٔ «گرم» در این ترکیب، ایهامی و دارای دو معنی است: یکی معروف و دیگر زود، تند و سریع. معنای اخیر نیز پیشینه‌ای کهن دارد، چنان‌که در شاهنامه بسیار به کار رفته، درست چون «تفت» که دارای هردو معنای گرم و زود یا تند است:

بگفتند تازی منوچهرشاه　　شود گرم و باشد زبان سپاه
(۱، ۱۳۰)
بدو گفت گشتاسپ کان تیغ سلم　　بیارید و اسپی سرافراز، گرم
(۶، ۲۹)

سعدی در بیت زیر، مثل حافظ، آن را با ایهام به هردو معنی آورده، از زبان دختری در اعتراض به پیری که مردی سیاه را از آغوش دختر به قصد نهی از منکر جدا کرده است:

کنون پخته شد لقمهٔ خام من　　که گرمش به در کردی از کام من
(بوستان ۱۵۷)

ناصر بخارایی: با همان ایهام:

آه سرد از دل من جَست و به گَردش نرسید

اشک من در پی او، گرچه بسی گرم دوید

(دیوان ۲۹۷)

در باب بیت حافظ، اشکْ خود غمّاز و افشاگر است، چه رسد که همچون مرکبی گِرد جهان هم بدود.

۵. سرگرم: ایهام یا استخدام به دو معنی است: الف. مشغول؛ ب. دارای سرِ گرم (همچون فتیلهٔ شمع).

مضمون تا حدودی تکرار بیت ۲ (در آب و آتش گدازان بودن) است.

۶. کمال ـ عین: تبادر به «عین کمال» (عین‌الکمال) = چشم‌زخم (نک. «عین کمال» در: ح ۲۹۶/۸.)

عین: این را هم می‌توان دارای ایهام به «عالَم» انگاشت از آن روی که «عین» و از اعیان است، و شاید ایهامی به چشم (عین) از آن جهت که دیدن جمال نیاز به چشم دارد.

نقصان: ایهام تضاد با «کمال»: الف. نقص و کمبود؛ ب. کوچک شدن و کاهش یافتن؛ نقصان در خصوص شمع به معنی اخیر است، و نه نقص در برابر کمال.

۷. گردن‌کَشا: هروی می‌گوید نه تلفظ آن بر ایشان روشن است، و نه معنی آن. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۴.) شاید قدری مبالغه کرده باشند، چون همان «گردنکش» در حالت مناداست. اما تنها توجیهی که می‌توان کرد ساختن صنعت است میان گردن، سر، دیدار (= چهره) و این‌که «گردن کشیدن» را در مقابل «سر فراختن» آورده است، اگرچه در هر حال چیزی دلپذیر و خوشگوار نیست، ضمن این‌که کلّ بیت هم چندان ارزشمند نیست.

گردن‌کشا: قزوینی و سایه: ای نازنین؛ بعید نیست که کاتبان برای احتراز از مشکل یاد شده خواسته باشند آن را ساده‌تر و خوشخوراک‌تر کنند. به هر حال، خانلری مطابق قدیمترین نسخ است.

۸. م: (در «صبحم») شناسهٔ مفعولی

مردن شمع یا چراغ به هنگام صبح یا سحر: مضمونی است که شاعران آن را فراوان، و در شکلهای مختلف، بازگفته‌اند. به نمونه‌هایی اندک بسنده می‌شود؛ نظامی:

تو صبحی، واو چراغ، ار دل پذیرد　　　چراغ آن به که پیش از صبح میرد

(خسرو و شیرین ۲۶۵)

در جان دادن اسکندر:

بخندید و در خنده چون شمع مرد　　　بدان کس که جان داد، جان را سپرد

(اقبالنامه ۲۵۸)

خواجو:

چون شمع، پیش روی تو میرم ز سوز دل

هر صبحدم که مهر درخشان من شوی

(دیوان ۷۷۵)

خود حافظ چند بار مشابه این را دارد، مثل:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم　　　تبسّمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم

گاهی نیز شمع یا چراغ ذکر نمی‌شود و همان سحر یا صبح به عنوان بدل آن می‌آید؛ سعدی:

بـه دلارام بگـو: ای نـفس بـاد سـحر　　　کار ما همچو سحر با نفسی افتاده‌ست

(غ ۵۸)

که به ایهام به معشوق می‌گوید: من مثل سحر منتظر مرگم؛ تو (که برای من همچون طلیعهٔ صبحی) بیا، که من همچون سحر در مقدم تو خواهم مرد؛ و نیز حافظ:

جان می‌دهم از حسرت دیدار تو چون صبح

باشد که چو خورشید درخشان بـه در آیـی

۹. پروانه: ایهام میان معنی جواز یا اجازه و حشرهٔ معروف (دربـارهٔ نـظایر آن در اشعار شاعران، نک. ح ۶۸/۴.)

ش: در مورد مرجع آن، دو احتمال می‌توان داد: یکی این‌که متعلق به «شمع» باشد، به صورت شناسه‌ای که مقدّم بر مرجع واقـع شـده؛ دیگـر ایـن‌که «دود» را بـه مـعنی مجازی (غم و انـدوه) بگـیریم و بگـوییم «از انـدوهش» (انـدوه هـجران) جـهان را می‌سوزانم. شاید هم بتوان گفت که شاعر عمداً ایهامی از نوع ساختاری پدید آورده است تا ما را میان این‌دو در گمان اندازد.

دودش: قزوینی و سایه: دردت، که برخلاف «دودش» مشکـلی پـیش نـمی‌آورد، هرچند ضبط خانلری قدیمتر است. بدین لحـاظ مـی‌توان احـتمال داد کـه در نسـخ جدیدتر خواسته باشند آن را ساده‌تر سازند.

۱۰. این نیز تکرار بنمایهٔ آب و آتش (بیتهای ۲ و ۵) است.

* * *

به نظر می‌رسد ردیف اسمی و قافیهٔ شعرْ مضامین را به دنبال خود کشیده و شاعر به اقتضای آن در هر بیتْ مضمونی ساخته، و ردیفْ نقش یک نخ تسبیح دارد که تنها عامل نگاه داشتن مهره‌های متفاوت است وگرنه فرومی‌ریزند بی این‌که بتوان جمعشان کرد. در این میان برخی تکلفها و تکرارها را هم (که طبیعیِ این‌گونه ردیفهاست) دیدیم. همچنین عیب ایطاء جَلی هم در قافیه‌هایی چون خوبانم ـ رندانم مشهود است، زیرا اینها به دلیل عدم اشتراک در حروف اصلی قافیه، قابل تقفیه با هم نیستند. نیز تکرار مضمون در بیتهای ۲ و ۳ و...

اما از اینها که بگذریم، تأثیراتی متعدّد است که شاعر از نظامی (مشخصاً خسرو و شیرین) گرفته، که نمونه‌هایی را از آن دیدیم. تأثیرپذیری او از سالار سرایندگان داستانهای بزمی، حرف تازه‌ای نیست، اما آنچه تازه و ویژه است چندین مورد تأثر مضمونی در شعری واحد است، به گونه‌ای که می‌توان آن را تأثیرگیری ساختاری خواند و شعر را به «نظامی‌نامهٔ حافظ» تعبیر کرد.

۱ طالع اگر مدد دهد، دامنش آورم به کف
گر بکَشم، زِهی طرب، ور بکُشد، زِهی شرف

۲ طرْف کرم ز کس نبست، این دل پرامید من
گرچه سخن همی برد، قصّهٔ من به هر طرف

۳ از خم ابروی توام، هیچ گشایشی نشد
وه که درین خیال کج، عمر عزیز شد تلف

۴ ابروی دوست کی شود دستکَش خیال من؟
کس نزده‌ست ازین کمان، تیر مراد بر هدف

۵ چند به ناز پرورم، مهر بتان سنگدل؟
یاد پدر نمی‌کنند این پسران ناخلف

۶ من به خیال زاهدی، گوشه‌نشین و طُرفه آنک
مغبچه‌ای ز هر طرف، می‌زندم به چنگ و دف

۷ بی‌خبرند زاهدان، نقش بخوان و لاتَقُل
مست ریاست محتسب، باده بده و لاتَخَف

۸ صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شُبهه می‌خورد
پاردُمش دراز باد، آن حَیَوان خوش‌علف

۹ حافظ، اگر قدم زنی در رهِ خاندان به صدق
بدرقهٔ رهت شود همّت شِحنهٔ نجف

۱. به نظر می‌رسد حافظ از این غزل مولانا بیشتر از نظر وزن و قافیه تأثیر پذیرفته است تا مضامین:

مادو سه رند عشرتی، جمع شدیم این طرف
چون شترانِ روبه‌رو، پوز نهاده در علف
(کلیات ۱۲۷،۳)

عماد فقیه:

دولت اگر مدد کند، با منش الفت افکند
بختم اگر قرین شود، با منش آشنا کند
(دیوان ۱۰۹)

مدد: ایهامی ظریف و پوشیده دارد به معنای کشش و کشیدگی که در ریشهٔ این واژه و «مَدّ» و صفت آن «مدید» (= کشیده و دراز) هست. مدد: اصلْ زیادت (منتهی الارب) در اصل، هر شیئی را نامند که به شیئی دیگر به منظور زیاده شدن مقدار آن بیفزایند. جامع الرموز (دهخدا) قرینهٔ این معنی، یکی «دامن» است که در صورت کشیده شدن به دست می‌آید، و دیگر «بکَشم» و سدیگر «زه» به معنی ایهامی (که خواهد آمد). حافظ در جاهای دیگر هم نظیر همین ایهام را با «مدد» دارد، چون این بیتها، که قضا را در هردو، سخن از بخت و طالع می‌رود:

بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد کرد
زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

که به طنز می‌گوید: اگر بخت من به این صورت کمک کند (و به ایهام: اگر زلف یار بلندی و کشیدگی بیابد) سبب می‌شود تا این زلف به دست اغیار افتد؛ نیز:

حافظا، گر مدد از بخت بلندت باشد
صید آن شاهد مطبوع‌شمایل باشی

که «مدد» با «بلند» ایهام پدید می‌آورد.

بکشم: ایهام یا استخدام به دو معنی: الف. کشیدن دامنی که به دست آمده. ب. کشیدن زه (= سیم در ساز) به شرحی که خواهد آمد.

زهی: این نیز ایهامی است: الف. معنی معمول در ابراز شگفتی و تحسین، و اینجا یعنی بسی. ب. زه = سیم در ساز زهی، تار، تا، رود، وتر، ابریشم و غیره، و گاهی هم زهِ کمان، که حافظ ایهام به همین معنی را هم دارد:

زهی خیال، که منشور عشق‌بازی من — از آن کمانچهٔ ابرو رسد به طغرایی

چنان‌که «زه» در اینجا ایهام به هردو معنی دارد: زه یا سیم کمانچه (از جهت طرب و موسیقی) و زه در کمان (کمانچه به معنی کمان کوچک). در بیت متن هم رابطهٔ میان زهِ ساز و طرب و «بکشم» روشن است، زیرا یک معنای «کشیدن» همان کشیدن سیم است، خواه کشیدن سیم بر ساز (= نصب زه) باشد، و خواه کشیدن زه با مضراب یا ناخن برای به صدا درآوردن آن، که ایجاد طرب می‌کند، چنان‌که رابطهٔ میان زه (ابریشم) و طرب در این بیت او نیز دیده می‌شود:

قدح مگیر چو حافظ، مگر به نالهٔ چنگ　　　که بسته‌اند بر ابریشم طرب دلِ شاد

شاعران پیش از حافظ نظیر همین رابطهٔ ایهامی را میان «زهی» و طرب و موسیقی ایجاد کرده‌اند، مثلاً کمال اسمعیل، که «زهی» را در برابر ساز آورده، ضمن این‌که مثل زمان ما «سیم» به کار برده است:

من و سیم و یار و حریف موافق　　　کسی را که باشد، زهی بختیاری

(دیوان ۷۵۴)

و اما وجهی دیگر از ایهام «زهی» با کمان است به دلیل زه یا وترِ آن، چنان‌که آن را هم در بیت حافظ دیدیم. پیشینهٔ این ایهام در ادب پارسی از ایهام بازه ساز هم کهن‌تر است، چه به گمان من به ادب رزمی و حماسی و مشخصاً فردوسی بازمی‌گردد، که «زه» را با ایهام میان معنی آفرین و احسنت و زه کمان آورده، و به نظر می‌رسد این ایهام، در هردو وجه یاد شده، از سخن او مایه گرفته باشد. استاد توس در وصف یکی از تیراندازی‌های نمایان رستم (که پیاده و تنها با یک کمان و تیر به جنگ سوار غرقه در آهن و پولاد، اشکبوس کُشانی، رفته است) می‌گوید:

بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس　　　سپهر آن زمان دست او داد بوس

قضا گفت: گیر و قدر گفت: ده　　　فلک گفت: احسنت و مه گفت: زه

(شاهنامه ۱۹۷،۴)

که «زه» در معنای ایهامی یعنی: زه کمان را بنگر. این هم نمونه‌ای دیگر از این وجه از ایهام، از ناصر بخارایی:

تا کمان ابروانت دیده است　　　در دهان جز «زه» نیاورده‌ست تیر

(دیوان ۳۰۱)

شایان توجه این‌که در بیت متن، خواجه همین وجه را هم گنجانده است، زیرا «بکُشد» تنها از طریق زهِ کمان و تیر انداختن با آن توجیه‌پذیر است.

بدین سان حافظ ظاهراً قصد داشته تا با هنر شگفت‌انگیز خود در ایهام‌سازی، میان همهٔ ایهامهای رایج در سنت شعری جمع کند، و لذا مجموعه‌ای چنین درهم تنیده را پدید آورده که در آن حتی یک لفظ بدون روابط چندگانهٔ ایهامی با دیگر الفاظ نمانده است..

شرف: با وصفی که گفتیم، دور از انتظار نیست که این واژه نیز بهره‌ای از ایهام برده باشد، ایهام به اصطلاح نجومی، به قرینهٔ «طالع». شرف، در علم نجوم احکامی، در مقابل «هبوط» است. درجاتی از برجها یا همهٔ برج را برای سیاره، شرف آن سیاره

گویند. حالات سیاره‌ها نسبت به همدیگر متعدد است: تثلیث، تربیع، تسدیس، مقابله (که حافظ دارد، نک. ح ۲۰۸/۷) مقارنه (= قران، ح ۱۹۳/۸) احتراق، مجاسده، شرف، هبوط و وبال. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۳۹ـ۴۴۰.) نظیر همین ایهام، خاقانی: «آفتاب تا به وبال نرسید، شرف نیافت.» (منشآت ۲۰۵)

با این اوصاف به گمانم معنی بیت از جمیع جهات روشن شده باشد. صورت ساده‌اش: اگر دامن دلدار را به دست آورم و به سوی خود کشم بسی مایهٔ شادی و عشرت خواهد بود، و اگر هم او در این میان مرا بکُشد (با کمان ابروانش) بسی موجب مباهات.

۲. مضمون بیت از نظر بدیعی بر دو پایه قرار دارد: یکی صنعت لفظی جناس ناقص یا اشتقاق میان «طَرْف» (=کمربند) و «طرَف»؛ دیگر صنعت معنوی ایهام، که کلّ لخت دوم را شامل می‌شود. می‌گوید: امیدی که در دل به لطف و نیکی دیگران داشتم برنیامد، اگرچه: الف. شعر من عرض حال مرا به همه‌جا و همه کس می‌رساند. ب. من به سبب شعرم مشهور در همهٔ آفاق و اکناف جهان هستم. شاعر در حقیقت جمع میان گلایه و خودستایی شاعرانه کرده است، کاری که سعدی نیز با همین ظرافت در این بیت کرده است:

خوش است نام تو بردن، ولی دریغ بود   درین سخن که بخواهند برد دست به دست
(غ ۴۰)

که هم ناخوشنودی‌اش را از افتادن نام یار بر زبانها بیان کرده، و هم اقبال عموم به شعر خویش را.

۳. گشایش: احتمال می‌دهم که آن را به عنوان اسم مصدر برای گشادن تیر از کمان (=رها کردن آن) به کار برده باشد، اگرچه این معنی به این صورت در فرهنگها نیامده، اما «گشادن» یا مصدر مرخم «گشاد» برای انداختن تیر در متون (به‌ویژه شاهنامه) بسیار آمده و در فرهنگها نیز ثبت شده است. (در مورد خود حافظ، نک. «گشاد» به همین معنی در: ح ۳۳/۱، و «گشادن» در: ۲۳۳/۶.) توجه داشته باشیم که در بیت بعد نیز سخن از کمان و تیر رفته، و بهتر است هردو را با هم لحاظ کنیم تا معنی عناصر آنها روشن‌تر شود.

گمان می‌کنم بیت حاوی استعارهٔ کنایی باشد، بدین سان که ابرو به کمان تشبیه شده بدون این‌که ذکری از مشبّهٌ‌به یا مستعارٌمِنه شده باشد، ولی در عوض، یکی از لوازم و ملائمات آن یعنی «گشایش» (انداختن تیر) در کلام آمده. «کج» هم ایهامی به «خَم» یا

کجیِ ابرو دارد، همچنان‌که نظیر این ایهام در این بیت با «کمند» زلف (که آن هم کج و خم به خم است) ساخته شده است:

حافظ، درین کمند، سرِ سرکشان بسیست　　　سودای کج مپز، که نباشد مجال تو

۴. دستکش: رام و تسلیم، به دست آمده:

حافظ، که سر زلف بتان دستکشش بود　　　بس طُرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

زریاب خویی شاهدی گویا از «دستکش» در ارتباط با کمان از وصّاف‌الحضرة (ف حدود ۷۱۹ـ۷۳۰) داده است: «کمانش چون چرخ فلک دستکش هیچ پهلوان نشد.» (تاریخ وصاف ۴۳۰، به نقل از آئینهٔ جام ۱۸۶) (نیز نک. ح ۱۰۶/۸.) علی رواقی بر آن است که حافظ در اینجا، علاوه بر رسم کمان کشیدن، نظری دارد به کشیدن کمان به عنوان شرط وصال و ازدواج با دختر دلخواه، که در داستانها بسیار آمده است. («شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۲۰، آبان ۱۳۷۰، ص ۱۰۳ـ۱۰۷، همراه با بحث و ارائهٔ شواهد.)

به هر حال در بیت متن «خم ابرو» (بیت قبل) مراد است. می‌گوید: به خاطرم هم خطور نمی‌کند که ابروی یار رام و بهرهٔ من شود. شاید هم می‌خواهد به ایهام بگوید: محال است از کمان ابروی او تیری (نگاهی) به من بیفتد. می‌دانیم که این تیر، اگرچه کشنده است، همزمان زنده کننده نیز هست، ضمن این‌که رها کردن این تیر، مفهوم ضمنی‌اش توجه به عاشق به هنگام هدفگیری است. (برای نمونه‌ای بس گویا از این پارادوکس، نک. ح ۱۷/۱.)

۵. از مضامین سنتی و رایج عشق به جنس نرینه است. شاعر به طنز خود را «پدر» می‌خواند:

پدر تجربه، ای دل، تویی، آخر ز چه روی

طمع مهر و وفا زین پسران می‌داری؟

به همین سان سرزنش خود، چونان پیری مجرّب و جهان‌دیده، از بابت سربه‌سر نهادن با اطفال:

خِرد ز پیری من کی حساب برگیرد　　　که باز با صنمی طفل عشق می‌بازم؟

که سراپای این‌گونه ابیات، به‌ویژه طباق موجود در آنها، به اصطلاح داد می‌زند که به قصد مضمون‌سازی است و بس. به هر حال، شاعران این عصر هم نباید از سخنوران خوشگذران روزگار غزنوی و سلجوقی جا بمانند، منتها آنان در عمل و اینان در حرف، اگرچه سعدی فرموده است: که هرچه نقل کنند از بشر، در امکان است (غ ۸۲)

۶. گوشه: ایهامی به نغمه و پردهٔ موسیقی (به قرینهٔ چنگ و دف) دارد. (نک. ح ۱۲۷/۳.)

به چنگ و دف زدن: در خرابات مغان، مغبچگانْ دف و نی و نظایر اینها را برای جذب یا سرگرمی میخواران می‌نواخته‌اند، ولی نواختن چنگ به معنی رایج آن ظاهراً نباید کار آنان بوده باشد، خواه از جهت بزرگی و سنگینی، و خواه دشواری نواختن؛ مگر این‌که بگوییم اینجا مراد سنج (= صنج، معرّب چنگ) با مدلول دیگر آن است، یعنی سازی کوبه‌ای به صورت دو صفحهٔ فلزیِ مدوّر که همراه با ریتم بر هم می‌کوبند و صوتی قوی دارد. (درباره آن، نک. ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «چنگ»، «صنج» و «سنج».) البته احتمال آن بدین دلیل اندک است که در اشعار حافظ چند بار واژهٔ «چنگ» به معنی معمول آن آمده است. همچنین وقتی معنای کنایی از چیزی مراد باشد، کمتر می‌توان دقتهایی منطقی از این دست کرد.

و اما به «دف زدنِ» کسی یا چیزی کنایه از رسوا ساختن است، زیرا در قدیم، که به خلاف امروز رسانه‌ای وجود نداشته، گاهی برای افشاگری در مورد کسی خُراره‌هایی با مضامین مربوط می‌ساختند و آنها را همراه با دف در کوی و برزن می‌خواندند. کنایهٔ «کسی (یا چیزی) را بر دف زدن» از همان‌جا رواج یافته، چنان‌که در متون ادب هم فراوان به کار رفته است. نجم رازی در ماجرای هوس‌ورزی و عصیان آدم: «ای حوران بهشتی! آدم را بر دفِّ دورویه بزنید.» (مرصاد ۹۳) که «دورویه» هم ایهامی است: یکی این‌که همان داریه (= دف، تبوراک، امروز به غلط «دایره») است، و دیگر این‌که سرشت آدمی دوگانه، خاکی و افلاکی یا جسمانی و روحانی است؛ سعدی:

یکی را چو من دل به دست کسی — گرو بود و می‌برد خواری بسی
پس از هوشمندی و فرزانگی — به دف برزدندش به دیوانگی
(بوستان ۱۱۱)

هم او:

در شهر به رسوایی، دشمن به دفم برزد
تا بر دف عشق آمد تیر نظر تیزم
(غ ۴۰۱)

خود حافظ:

راز سربستهٔ ما بین، که به دستان گفتند — هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر

با «چنگ و رباب گفتن» نیز همین خاصیت رسواسازی را دارد، چنان‌که در:

من حال دل زاهد با خلق نخواهم گفت　　　کاین قصّه اگر گویم، با چنگ و رباب اولیٰ

۷. نقش بخوان: معنی آن برای من اندکی ناروشن است. به گمانم اصل معنی این باشد: فقط بنگر و هیچ مگو، یا: به هرچه در این پرده هست نگاه کن و دم مزن. البته «نقش» دارای معانی ایهامی هم هست، از جمله آنچه در اینجا مناسب می‌نماید یکی نوعی ترانه و تصنیف است. (نک. ح ۱۱۹/۱.) یعنی ترانه بخوان. این معنی با باده‌گساری هم تناسب دارد. دیگر در اصطلاح قمار، که خال یا عدد روی ورق یا طاس را می‌گفتند. (نک. ح ۱۴۹/۷.) توجیه این معنی مثلاً می‌تواند این باشد که: در قمرهٔ عاشقان، فقط دست را بخوان و سکوت کن. البته معنای اول هموارتر است.

مست ریاست: احتمال دارد که «ریاست» (ریا+است) تبادری هم به «ریاسَت» به دلیل امر و نهی و قدرت بسیار برخی از محتسبان داشته باشد، به‌ویژه اگر مراد امیر مبارز بوده باشد. به هر حال، قدما گاهی از تمامی ظرفیتهای القایِ الفاظ، از جمله این‌که برخی از آنها واژه‌های همانند یا نزدیک به خود را تداعی کنند، سود می‌جستند.

به هر روی، بیتی است طنزآمیز. می‌گوید: زاهدان بی‌خبر از عوالم رندان عاشق یا غرق در غرور و رعونت خودند؛ پس تو کار خودت را بکن، بی‌هیچ حرف و بحثی. محتسب هم آنچنان در نشئهٔ شراب ریاکاری خویش است که گویی به کار عادی خود (منع و مجازات میخواران) نیز بی‌توجه است؛ بنا بر این تو (ساقی) نیز بی‌هیچ پروایی باده بیار.

۸. لقمهٔ شُبهه: اگرچه به نظر می‌رسد عبارت جنبهٔ کنایی داشته و شامل هرگونه محل و مورد شک و شبهه، اعم از خوراک و پوشاک، وجوه حاصل‌شده، رفت و آمد به این یا آن مکان، حشر و نشرها، حفظ طهارت فرج به معنی کلّی، بهره‌مندی از الطاف این و آن و... باشد، ولی معنای حقیقی لفظ یعنی طعام صوفی نیز بسیار مورد توجه و تأکید بوده و شیوخ بزرگ طریقت به رهروان سفارش فراوان به دقت در اصل خورش خویش کرده‌اند. به نمونه‌هایی از اقوال در این باره بنگریم.

هجویری: «و مهمترین اصلی اندرین مذهب [درویشی ـ م] آن است که [...] دعوت دنیاداری نرود و طعام ایشان را اجابت نکند و ازیشان چیزی اندرنخواهد که اندر آن وَهنی باشد مر طریقت را، از آنچ اهل دنیا محرم نیند مر درویشان را.» (کشف ۴۵۵)

یحیی باخرزی: «و صوفیان باید که تا اصل طعام را ندانند که از کجاست نخورند، و طعام ظالمان و فاسقان را نخورند، اگرچه از وجه پسندیده کنند.» (فصوص‌الآداب ۱۳۸)

قید «اگرچه از وجه پسندیده کنند» احتمالاً چیزی است که ظاهر صالح داشته باشد،

مثل این‌که از محل نذور و فتوح خانقاه باشد، لیکن ممکن است منشاءِ آن فاسد بوده باشد، مثلاً به رسم ردّ مظالم نذر کرده باشند. صوفیان آزاده بس نیک‌شکم و حتی بی‌اعتنا به خورش بودند. از رُوَیم نقل است که گفت: «بیست سال است که ذکر طعام در خاطر من نگذشته است مگر آنگاه که حاضر می‌شود.» (همان ۱۳۷) روزی ابوحفص حدّاد میهمان خانقاه جنید بود و جنید در خدمت او تکلف و تنوّق بسیار کرد. اما وقتی با نکوهش وی مواجه شد گمان برد که قصوری کرده، ولی ابوحفص گفت: «مرا مخنّث طریقت کردی. انواع طعام و الوان لباس و عطرهای طیّبه هرروز چندان پیش ایشان [صوفیان ـ م] آوردید که از مردی رفتند. در راه حق بازماندند.» (همان ۱۵۵ـ۱۵۶) پیشتر نمونه‌های متعدد از نیک تا ناخوش در این باب ذکر شد. (زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی») سنایی، در طعن صوفیان شکم‌پرست و مرائی:

خرمگس‌وار بهر لقمه و دانگ　　　گوشت‌گَنده‌کنان بیهده‌بانگ

(نک. حدیقه ۱۸۴)

مولانا: «درویشان را لقمهٔ ظالمان و حرام‌خواران و جسمانیان نباید خوردن، که در درویش لقمهٔ آن‌کس اثر کند و اندیشه‌های فاسد از تأثیر آن لقمهٔ بیگانه ظاهر شود.» (فیه ما فیه ۱۲۱)

پاردُم: ایرانی باستان pāri-dum(b)a مرکب از pāri (پیشوند) = پیرامون، اطراف و جزءِ دیگر همان دُم یا دُمب؛ در اشتقاق‌سازی عامیانه «پال» را ریسمان گرفته و کل ترکیب را «ریسمان دم» انگاشته‌اند. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) = ران‌بند اسپ و گاو و خر، که از مصالح زین و پالان است. (وارسته، مصطلحات‌الشعراء) دوالی از ساز اسب که به زیر دُم افتد. (نیز نک. تحفة‌الاحباب ۸۱ح، برهان، مجمع‌الفرس، رشیدی (که «پالدم» را با همان توجیه عامیانهٔ یاد شده «ریسمان دم» خوانده) معین، دهخدا.) = پاردام (سرمهٔ سلیمانی، ظ. تحریف شده) رانَکی، ران‌بند، زیردُمی؛ عربی: ثَفْر، پاردم انداختن: اِثفار (لسان‌العرب، منتهی‌الارب)= گوزبان، در بیتی از مولانا، که در رشیدی چنین آمده:

چو خر ندارم، خربنده نیستم، ای جان　　　من از کجا، غم پالان و گوزبان ز کجا؟

اما در متن مصحَّح فروزانفر «کودبان» ضبط شده (کلیات، ۱،۱۳۴) و در «فرهنگ نوادر لغات و...» (همان ۷) کوهان شتر معنی شده، در حالی که به گمان این نگارنده کوهان در این بیت معنای محصّلی ندارد، زیرا کوهان جزئی از بدن حیوان است و معمولاً کسی غم آن را نمی‌خورد بلکه غم و دغدغه از چیزهایی است که بیرون پیکر حیوان و

خریدنی و تهیه کردنی است، و لذا «گوزبان» عجالتاً در کنار «پالان» درست‌تر می‌نماید (همچنان‌که در دهخدا هم به نقل از چند فرهنگ، از جمله جهانگیری و رشیدی ضبط شده.) = کاشو، اخکمر (نفیسی، ذیل قوشقون) و همین قوشقون (مأخوذ از ترکی، دهخدا) که مثلی عامیانه می‌گوید: فلانی قوشقون بالا می‌گوزد، یعنی از جا به در شده. این مثل را خوب است در منابع امثال و اصطلاحات ضبط کنند تا جزو مجموعهٔ کنایات مربوط به پاردم قرار گیرد، شاید بتواند کمکی هم به روشن شدن «پاردمش دراز باد» بکند. عجالتاً من با این مثْل مطمئن‌تر شده‌ام که در شعر مولانا همان «گوزبان» درست است، به دلیل عبور پاردم از ناحیهٔ مخرج حیوان، و ارتباط این واژه با بالا رفتن قوشقون یا پاردم. و اما نمونه‌هایی از «پاردم»: «یزدجرد [...] خواست که پاردم درافکند، اسب هردو پای بر سینه‌اش زد و درهم شکست و یزدجرد بیفتاد و بمرد.» (تاریخ طبری، ترجمهٔ بلعمی، نقل از دهخدا) فردوسی:

به جایی که من پای بفشارُدم　　　عنان سواران شدی پاردُم
(شاهنامه ۲، ۴۹)

در طبع خالقی مطلق در هردو لخت حرکت ضمّه گذارده شده (۱، ۳۳۱) و درست هم همین است، چون اگر در این بیت مسعود سعد به فتح آمده:

گر همچو بحر موج زند رزمگه به خون　　　مر بارهٔ ترا نرسد تا به پاردَم
(دیوان ۲، ۴۶۲)

جز به ضرورت قافیه (ستم، کم، نم و...) نبوده است. «اسبی بلند برنشستی، بناگوش و بربند و پاردم و ساخت آهنِ سیم‌کوفتِ سخت پاکیزه.» (تاریخ بیهقی ۴۵۷) امیرمعزّی:

شاه عالم چون به رزم آن سپاه آورد روی
اسبشان را از هزیمت پاردم کرد از عنان
(دیوان، طبع ناصر هیری ۴۸۱)

خاقانی:

لاف از هنر میار، که بر مرکب هنر　　　جای عنان منم، محل پاردم تویی
(دیوان ۹۳۱)

یک چیز در مورد تمامی این شواهد و کنایات مربوط به پاردم مشترک است و آن منفی بودن آن است.

پاردُمش دراز باد: این هم احتمالاً مَثَلی بوده در شمار آنچه دربارهٔ «قوشقون‌بالا» ذکر شد. نیز کنایهٔ رایج «پاردم‌ساییده» = کسی که معاشرتهای سوء و کارهای زشت فراوان کرده است. (دهخدا، امثال و حکم ۱، ۴۹۶) یا همان اَرقه و هفت‌خط و قالتاق؛

البته «پاردم دراز» را این نگارنده تاکنون در جایی دیگر ندیده، و امیدوار است با پیدا شدن شواهدی معنای آن روشن‌تر شود. کنایه‌ای دیگر با معنایی در همین حدود هست: رانکی‌اش بو می‌دهد. (همان ۲، ۸۶۰، که دهخدا ارجاع کرده به «سرش بوی قورمه‌سبزی می‌دهد») و احتمالاً معنایی دارد چون: پالانش کج است، کاسه‌ای زیر نیمکاسه دارد. عجالتاً با توجه به مجموع قراین و مشابهات، شاید بتوان عبارت حافظ را چنین معنی کرد: در حیوانیتْ پایدار باد، یا طمعکاری‌اش مستدام باد.

حیوان خوش‌علف: برای این تعبیر نیز می‌توان مستندات یا مشابهاتی در میان مأثورات و آثار متصوفه یافت. آنچه به طور کلی در بیت متن بر حول لقمهٔ شبهه و بی‌پرهیزی از آن آمده بسیار نزدیک است به شطحیّه‌ای از سهل بن عبدالله تستری، که روزی در جمع جماعتی از فقها گفت: «من حجّتم بر ملایکه، و گوسفند من حجّت است بر فقها و علما. آن جماعت شوریدند. گفت: هریکی دسته‌ای گیاه بیاورید. چون آورده پیش گوسفند نهادند، گوسفند از آن نخورد. سهل پاره‌ای گیاه خشک پیش گوسفند بنهاد. گوسفند شروع به خوردن نمود. فرمود: گوسفند من جز آن نخورد که از کوه آورده‌ام. در گیاه شما شبهه‌ای بود گوسفند را. پس حجت است بر شما که باک ندارید و مال هرکس که بیابید بخورید. ورع گوسفند من از شما بیش است...» آنگاه سهل در باب حجت بودن خود و پرهیز و ریاضت خویش سخن گفته است. (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۱۱ـ۱۲) می‌بینیم که تا چه حد به لقمهٔ شبهه و خوش‌علفی شبیه است. نجم رازی هم در باب زاهدسیرتان دون‌همّت می‌گوید: «[انسان] اگر به دون‌همّتی و ابله‌طبعی سر به سبزهٔ شجرگی فرود آرد و طلب ثمرگی نکند، از اهل جنّات و درجات گردد، که: اِنَّ اکثرَ اهلِ الجنّةِ البُلْه، و اگر به مقام ثمرگی رسد، که مرتبهٔ معرفت است، از جملهٔ اهلُ الله و خاصَّتُهُ گردد.» (مرصاد ۱۰۵) و بالاخره آنچه عزالدین محمود دربارهٔ صوفیان «متشبّه باطل» می‌گوید که: «در مراتع اباحت می‌چرند» (مصباح‌الهدایة ۱۲۰) شباهتی به «لقمهٔ شبهه می‌خورد» دارد.

در هر حال، بیت حافظ بر روی هم یکی از تندترین طعنها و تنقیدهای او در باب صوفی، در ردیف «دجّال‌کیشِ ملحدشکل» (۲۳۷/۶) است.

۹. به قویترین احتمال، مقتبس از خاقانی:

ره رو، خاقانیا، دوری منزل مبین رو، که مدد می‌کند همّت شاه نجف

(دیوان، طبع علی عبدالرسولی ۷۹۹، به نقل از معین، حافظ شیرین‌سخن ۳۶۱؛ طبع سجادی بیت را ندارد.)

* * *

این نگارنده، چنان‌که ملاحظه کرده‌اید، تا کنون در هر مورد ضروری، از جمله غزل حاضر، به تشریح روابط آحاد و اجزای شعر از نظر ساختاری، و نیز صنایع بدیعی به‌ویژه ایهام پرداخته است. بعید نیست کسانی از هواداران شرحهای سنتی بر من از حیث این‌گونه دقتها خرده گیرند (گو این‌که خرده‌گیری هم از سنن مرضیهٔ ماست). اما، چنان‌که در «پیشگفتار» نیز اشاره رفت، اعتقاد دارم که شرح و تحلیل حافظ بدون لحاظ کردن این مهم، تقریباً در حکم هیچ نگفتن است، چه بسیاری از معانی، اشارات، طنزها و کلاً پیامها از طریق همین ریزه‌کاری‌ها و شگردهای بیانی و بدیعی به خواننده منتقل یا القا می‌شود، و نه رُویهٔ سادهٔ بیت و روال عادی کلام، اگرچه پیداست این جنبه از کار به میزانی چشمگیر بر حجم این دفتر افزوده است، لیکن حاصل کار به گمانم به این افزودگی، و نیز به زحمات آن، می‌ارزد. آیا شما راهی دیگر برای این‌گونه کار سراغ دارید؟

۲۹۱

۱ زبان خامه ندارد سر بیان فِراق
وگرنه شرح دهم با تو داستان فِراق

۲ رفیق خَیل خیالیم و هم‌رِکیب شَکیب
قرین آتش هجران و هم‌قِران فراق

۳ دِریغ، مدّت عمرم، که بر امید وصال
به سر رسید و نیامد به سر زمان فراق

۴ سری که بر سر گردون به فخر می‌سودم
به راستان که نهادم بر آستان فراق

۵ چگونه باز کنم بال در هوای وصال
که ریخت مرغ دلم پر در آشیان فراق؟

۶ کنون چه چاره، که در بحر غم به گردابی
فُتاد زورق صبرم ز بادبان فراق؟

۷ بسی نماند که کشتیّ عمر غرقه شود
ز موج شوق تو در بحر بیکران فراق

۸ چگونه دعوی وصلت کنم به جان، که شده‌ست
تنم وکیل قضا و دلم ضَمان فراق؟

۹ فلک مگر چو سرم دید اسیر چنبر عشق
ببست گردن صبرم به ریسمان فراق

۱۰ ز سوز شوق، دلم شد کباب، دور از یار
مدام خون جگر می‌خورم ز خوان فراق

۱۱ به پای شوق، گر این ره به سر شدی، حافظ
به دست هجر ندادی کسی عنان فراق

۱. به احتمال با بهره گیری از بیت خواجو، با توجه به برخی واژه‌های مشترک:
قلم چه شرح دهد، زانک داستان فراق نه ممکن است که یک شمّه در بیان آید
(دیوان ۴۴۱)

۲. هم‌رِکیب: = هم‌رکاب؛ رِکیب: ممال «رِکاب» عربی؛ در شاهنامه بیشتر به صورت ممال آمده است، چون:

گران شد رکیب و سبک شد عنان   به چشم اندر آورد رخشان سنان

(۱۸۶،۳)

قِران: ناظر به اصطلاح نجومی است = قرار گرفتن دو کوکب در یک برج و یک درجه. (نک. ح ۱۹۳/۸.) همچنین ایهام تضاد دارد با «فِراق»، چه هر دوی اینها مصدر دیگر باب مفاعله‌اند (مقارنه و مفارقه) با معنی ضدّ یکدیگر.

بیت از نظر موسیقی چشمگیر است، به‌ویژه از نظر چهار ترکیب اضافیِ پیاپی به صورت متقارن. «خیل خیال» ترکیبی است کاملاً همنوا، با بهره گیری از جناس شبه اشتقاق و نیز جناس زاید یا وسط (به صورت افزونی مصوّت «آ» در میان دومی) همچنان‌که جای دیگر هم دارد:... کاین گوشه نیست درخور خیل خیال تو (۴۰۰/۲) و نیز همنوایی رکیب ـ شکیب (جناس مضارع و لاحق) قرین ـ قران (جناس اشتقاق و نیز وسط) همراه با واج‌آرایی و غیره. به هر حال به کنترپوئن در موسیقی می‌ماند منتها با واجها و هجاها از متوالی گرفته تا متناوب؛ ضمن این‌که عنصر شکل بر محتوی غلبه دارد.

۴. به راستان: سوگند به راستان

راستان ـ آستان هم دارای جناس زاید است. در قدیم «بِراستان» کتابت می‌شد، که با «بَرآستان» همانند بود.

۵. می‌توان تنها لخت نخست را پرسشی خواند و نشانهٔ پرسش را در پایان آن گذارد، همچنان‌که در بیتهای ۶ و ۸ نیز امکان تغییر مکان پرسش هست، به هرگونه که ذوق اقتضا کند.

۶. زورق: جوالیقی آن را اعجمی معرّب خوانده (المعرّب ۱۷۳) اگرچه ملیت دقیق آن را ذکر نکرده است. مصحح در حاشیه: تا آنجا که من آگاهی دارم کسی جز او چنین ادعایی نکرده است. در فرهنگهای قدیم عرب آن را تازی خوانده‌اند. زَورق: قارب‌الصغیر = قایق یا کرجیِ کوچک؛ تَزَورَقَ الرّجل = مرد آنچه در شکم داشت فروریخت، و زورق مأخوذ از آن است. (لسان‌العرب)

فعل «فتاد» متعلق به لخت اول است. «ز» یعنی «بر اثرِ» یا «از واسطهٔ» همچنان‌که در بیت: تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت... (۱۸/۲) ما در پارسی معمولاً «بادبان فراق» را مثل «دوری دلبر» متمم می‌خوانیم، اگرچه شباهت به چیزی دارد که در عربی

مفعولٌ‌عَنْه (لاتینی: حالت ablatif) خوانده می‌شود، یعنی از چیزی، یا بر اثر چیزی. در اینجا هم معنی چنین می‌شود: بادبان فراق، کشتی صبر مرا به گرداب انداخت (از آن روی که بادبان در زورق بادبانی، باعث حرکت می‌شود) و صورت ساده: فراق سبب بیقراری و غم من گردید.

۷. قزوینی پس از این بیت، افزون دارد:

اگر به‌دست من افتد، فراق را بکشم — که روز هجر سیه باد و خان و مان فراق

که بیتی سست هم هست، سست‌تر از برخی ابیات اصل غزل، تا آنجا که سایه از این لحاظ پیروی از علامهٔ فقید نکرده و بیت را نیاورده است.

۸. ضَمان: در عربی مصدر (= ضمانت کردن) در اینجا به معنی فاعل (= ضامن) (نک. ح ۱۶۰/۵.)

بیت ظاهراً خطاب به یار است: چگونه ادعای پیوستن جان خود به تو کنم حال آن‌که تن من همچون وکیل قضا عمل می‌کند (قضایی که حکم بر هجران می‌کند) و دلم هم به جای این‌که از من پیروی کند، شده است ضامن اجرای حکم فراق؟ شاعر بر آن است که هم تن و هم دل او موجب جدایی از یار و تفرقهٔ خاطر است. احتمال دارد ناظر به بینونت یا جدایی فرجامین انسان خاکی از محبوب آسمانی و عدم تجانس این‌دو باشد. لحن هم تا حدودی به طنز می‌گراید، طنز تلخ.

۹. مگر: اینجا = شاید، ظاهراً، گوییا (هریک از اینها محتمل یا قابل اراده است.)

چنبر ـ ریسمان: یا رسن و چنبر؛ قزوینی در توضیح آن: دو جا در اشعار رودکی (یکی رسن و چنبر، و یکی رسن و حلقه) مذکور بود، نظیرش در این بیت ظهیر هم آمده است:

زلف تو افکَنَد رسنش هر زمان دراز — داند که عاقبت گذرش هم به چنبر است

(ص ۳۲)

هرکه در پیمان ملکت چون رسن شد پیچ‌پیچ

گر ملکشاه است، حلقش زیر چنبر یافتند

(یادداشتها۵، ۲۵) (بیت اول در دیوان ظهیر، طبع یزدگردی ۴۱، و بیت دوم ۷۳ ـ م)

می‌گوید: فلک، صبر مرا با فراق یار به هم پیوست و به هم منوط کرد: صبر دایم و فراق جاوید.

فلک مگر چو سرم دید: قزوینی و سایه: فلک چو دید سرم را؛ ظاهراً صورت ساده‌تر شدهٔ آن است. این ساده‌سازی، بیشتر نشانهٔ متأخر بودن نسخه است.

۱۰. این مضمون هم بیشتر بر محور ایراد تناسبهایی میان واژه‌هاست: سوز، کباب، خون، جگر، خوان، و نیز جناس شبه اشتقاق (یا جناس وسط) میان «خون» و «خوان» و امثال اینها.

۱۱. بیانگر حسرت است: اگر امکان داشت که این بُعد مسافت از بین برخیزد دیگر هیچ آدمی (یا آدم عاقلی) خود را گرفتار دوری نمی‌کرد. محتوی بیت، شبیه به ابیات مشابه از رشته اشعار متعلق به ایام غربت شاعر است، مثل:

چرا، حافظ، چو می‌ترسیدی از هجر نکـــردی شکـــر ایّـــام وصـــالش؟

و:

حافظ نگشتی شیدای گیتی گر مـی‌شنیدی پـند ادیـبان

۱ مُقام امن و می بی‌غَش و رفیق شفیق
گرت مدام میسّر شود، زِهی توفیق
۲ جهان و کار جهان، جمله هیچ در هیچ است
هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق
۳ دِریغ و درد، که تا این زمان ندانستم
که کیمیای سعادت رفیق بود، رفیق
۴ به مَأمنی رو و فرصت شمر غنیمت وقت
که در کمینگه عمرند قاطعان طریق
۵ بیا، که توبه ز لعل نگار و خندهٔ جام
تصوّریست که عقلش نمی‌کند تصدیق
۶ اگرچه موی میانت به چون منی نرسد
خوش است خاطرم از فکر این خیال دقیق
۷ حَلاوتی که ترا در چَهِ زَنخدان است
به کُنه آن نرسد صد هزار فکر عمیق
۸ اگر به رنگ عقیق است اشک من، چه عجب؟
که مُهر خاتَم لعل تو هست همچو عقیق
۹ به خنده گفت که: حافظ، غلام طبع توام
ببین که تا به چه حدّم همی کند تحمیق

۱. امیرخسرو:
خوش آن کسی که درین دور می‌دهد دستش حریف جنس و می صاف و گوشهٔ تنها
(دیوان ۲۰)

حافظ خود چند بار نظیر آن را دارد، چون:
از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک
امن و شراب بی‌غش، معشوق و جای خالی

مقام: به فتح و ضم، هردو درست است: با فتح، مطلق جا و مکان اراده می‌شود، و با ضم، محل اقامت یا باش.

مدام: با همان ایهام تقریباً همیشگی به باده. (نیز نک. ح ۱۱/۲.)

۲. تحقیق کردن: به نظر می‌رسد مدلول آن در قدیم قدری با زمان ما (که به معنی مطلق پژوهیدن و جستجو و پرس و جو کردن به کار می‌رود) متفاوت بوده باشد، چه از آن، به تحقیق رساندن مسأله‌ای به مدد دلایل یا تجارب اراده می‌شد. جرجانی: تحقیق، اثبات مسأله است با آوردن دلیل برای آن. (التعریفات ۵۵) به عبارت دیگر، تحقیق به معنای اخیر، حاصل و نتیجهٔ جستجوست، و نه خود آن. در اینجا هم شاعر می‌گوید: من بارها آن را به تحقّق رسانده‌ام.

۳. کیمیای سعادت: ایهامی دارد به اثر نامور ابوحامد محمد غزالی توسی به پارسی در حکمت، اخلاق و عرفان. حافظ یک بار دیگر هم آن را آورده است:

بیاموزمت کیمیای سعادت　　　ز هم‌صحبت بد جدایی، جدایی

۴. قاطعان طریق: قطع طریق، هم دارای معنی مثبت یا معمولی (= طی کردن راه) است، و هم منفی (= راه زدن، دزدی کردن) اما اسم فاعل یا صفت آن «قاطع طریق» به معنی دزد، راهگیر، گردنه گیر و امثال اینها مصطلح شده و معمولاً برای طی‌کنندهٔ راه، به جهت پرهیز از التباس، به کار نمی‌رود. در اینجا به نظر می‌رسد معنای عام آن اراده شده، یعنی هرآنچه راه آدمی را بزند و عمر او و حاصل آن را از کف او به‌در کند. از همین‌روی، خواجه توصیه به اختیار «مأمن» و «پناهگاه» در مقابل «کمینگاه» سارقان حیات آدمی می‌کند. «همچنانک در راه صورتْ سُرّاق و قُطّاع طریق بسیارند، بی‌بدرقه [= نگهبان ـ م] نتوان رفت.» (مرصادالعباد ۲۲۸)

نیساری این بیت را، با آن‌که در عموم طبعها هست و در غزل و محتوای آن نیز جایگاه ویژهٔ خود را دارد، اضافه بر متن خوانده، ظاهراً بدین دلیل که برخی (تنها برخی) از قدیمترین نسخ آن را ندارند. همچنین این بیت را که سایه دارد (و خانلری و قزوینی نه) نیز زاید دانسته است:

فدای خندهٔ ساقی هزار جان، آن دم　　　که تر کند لب لعل از شراب همچو عقیق

(دفتر دگرسانیها ۲،۹۹۴) و اما در مورد سایه، احتمال می‌دهم بیت را بدین علت آورده که شباهتی دارد با این بیت حافظ با مضمون تر شدن لب یار یا ساقی از ترشح وسوسه‌انگیز قطرات سرخ باده:

لب از ترشّح مَی پاک کن، ز بهر خدا　　　که خاطرم به هزاران گنه موسوس شد

۵. تصوّر ـ تصدیق: دو اصطلاح بنیادین در منطق؛ علّامه قطب‌الدین شیرازی: «منطق، قانونی است که به آن فکر صحیح را از فاسد بدانند [...] و مراد از فکر درین موضع، توجیه ذهن است به سوی مَبادی مطالب [...] و مبادی یا تصوّری است یا

تصدیقی، به جهت آن‌که علم که عبارت است از حضور شیئی در ذهن [...] از دو بیرون نباشد: یا مجرّد باشد از تصدیق و تکذیب، و آن را تصور ساذج [=ساده ـ م] خوانند، یا مقارن یکی از ایشان باشد، و آن را تصوّر مَعَه التصدیق خوانند. و مراد از تصدیق و تکذیب، معنی لغوی ایشان است [...] پس تصدیق، به مذهب حکما عبارتی باشد از تصور نسبت حکمی با آنک مصدَّق باشد به تصدیق لغوی.» (درّةالتاج، بخش نخستین ۲۹۳ـ۲۹۵، به تلخیص) تصوّر: صورت ذهنی که اِسناد چیزی به چیز دیگر نباشد، مانند صورتی که از ماه و خورشید و زمین و آسمان و خدا و فرشته در ذهن ما موجود است. تصدیق: اسناد چیزی به چیز دیگر به ایجاب یا به سلب، مانند تصدیق به این‌که «زمین کروی است» و «زمین ساکن نیست». (خوانساری، فرهنگ اصطلاحات منطقی، ذیل «تصور» و «تصدیق»؛ برای اطلاع بیشتر، نک. دائرةالمعارف تشیّع ۴، ذیل «تصوّر» و «تصدیق» از اصغر دادبه.) عراقی:

دادش ایجاب و سلب هر تحقیق　　　در جهان تصوّر و تصدیق

(مجموعهٔ آثار فخرالدین عراقی، رسالهٔ «ده فصل» ۳۷۴)

شیخ محمود شبستری:

تصوّر کان بود بهر تدبّر　　　به نزد اهل عقل آمد تفکّر

ز ترتیب تصورهای معلوم　　　شود تصدیق نامفهوم، مفهوم

(گلشن راز ۷۷)

۶. خیال دقیق: شاعران از اسرار و دقایق میان یا کمر یار بسیار سخن گفته‌اند. اصل این بنمایه از آن روی است که کمر را آنچنان باریک خواسته‌اند که گاه گویی تشبیه آن به موی هم برایشان کافی نبوده، پس آن را به خیال، سرّ (نادیدنی) هیچ و امثال اینها مانند کرده‌اند، یعنی تشبیهات معقول (همچنان‌که در مورد دهان نیز چنین کرده‌اند.) با این حساب مثلاً تشبیه دهان به نقطه و میان به نکته (باریک) را در بیت سلمان باید معتدل خواند:

در نقطهٔ دهان تو چندین لطایف است　　　در نکتهٔ میان تو چندین دقایق است

(دیوان ۴۳۰)

حافظ نخست میان را به موی تشبیه و آنگاه به خیال تعبیر می‌کند. ناصر بخارایی هم ظاهراً پا جای پای او گذارده است:

خیال بود میانت که در کنار آید

که فرق نیست به مویی میان [میانْت؟ ـم] را ز خیال

(دیوان ۳۱۸)

هم او، تنها با خیال:

شبی میان تو دیدم که در کنار من آمد

خیال بودم و امروز در خیال همانم

(همان ۳۴۰)

حافظ و تشبیه میان به هیچ:

میان او، که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست

(نیز نک. ح ۳۶/۳.)

۸. عقیق: برای اشک سرخ و خونین، در شعر امیرحسن دهلوی:

سرشک لعل مرا بین، بگو: عقیقِ تر است این

سرشک نیست، نگارا، نشانی از جگر است این

(دیوان ۲۹۰)

خاتَم لعل: لب را شاعران، از جمله حافظ، بارها خاتم خوانده‌اند، هم به دلیل شکل آن که مانند مُهر یا انگشتری است، و هم از این روی که سخن یار در حکم ختم و مهر نهادن، توقیع کردن یا فصل خطاب همهٔ سخنهاست. (نک. ح ۵۹/۲.) خاتم لعل هم همین خاصیت را دارد، به علاوهٔ سرخیِ لعل‌فام لب:

دهان تنگ شیرینت مگر مُهر سلیمان است

که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد

که مُهر خاتم... : کذا قزوینی و نیساری؛ ولی سایه: که مهر خاتم چشمم لبیست همچو عقیق، که در آن اگرچه مطابق معمولْ «لب» دخیل است، ولی خاتم به «چشم» هم اسناد داده شده، که این نگارنده به یاد نمی‌آورد کسی تا کنون خاتم را برای چشم به کار برده باشد. توجه داشته باشیم که گاهی رعایت صنعتی (مثل تناسب چشم با لب در اینجا) شعر را از سلاست بلکه از سلامت می‌اندازد.

۹. شاعر ظاهراً «خندهٔ» یار را دلیل دست انداختن خود از جانب یار دانسته، چون این خندهٔ فسوس و تسخَر است. به هر حال، بیت در شمار گفتگوهای غالباً بذله‌وار و طنزآمیز میان دو طرف در غزل خواجه است. مطلب دیگر این‌که «غلام»، برخلاف پندار برخی، لزوماً دلالت بر مذکر بودن جنس طرف گفتگو ندارد، زیرا این واژه یک معنای عام و مصطلح برای ابراز کوچکی، قطع نظر از چگونگی جنس، یافته است، چنان‌که «کنیزان» هم گاه خود را «غلام» می‌خوانند.

۱ اگر شراب خوری، جرعه‌ای فشان بر خاک
از آن گناه که نفعی رسد به غیر، چه باک؟
۲ برو به هرچه تو داری، بخَور، دِریغ مخَور
که بی‌دریغ زند روزگارْ تیغ هلاک
۳ به خاک پای تو، ای سرو نازپرور من
که روز واقعه پا وامَگیرم از سر خاک
۴ چه دوزخی، چه بهشتی، چه آدمی، چه مَلَک
به مذهب همه، کفرِ طریقت است امساک
۵ مهندس فلکی، راه دیرِ شش جهتی
چنان ببست که ره نیست زیر دام مَغاک
۶ فِریب دختر رز، طُرفه می‌زند رهِ عقل
مباد تا به قیامت خرابْ طارَم تاک
۷ به راه میکده، حافظ، خوش از جهان رفتی
دعای اهل دلت باد مونس دل پاک

۱. جرعه بر خاک فشاندن: فردوسی به نغزی سرود:

زمین گر گشاده کند راز خویش بپیماید انجام و آغاز خویش
کنارش پر از تاجداران بود برش پر ز خون سواران بود
(شاهنامه ۸، ۹۹ـ۱۰۰)

با همین اندیشه بود که باده‌خواران آن روزگاران، به هنگام باده گساری، ته‌جرعه‌ای نیز بر زمین می‌ریختند. جنبهٔ خودآگاه این آیین را می‌توان حمل بر یادکرد خفتگان خاک کرد که در روزگاری دور یا نزدیک با ما در زیستن بر روی همین خاک شریک و در نیک و بد آن سهیم بوده‌اند و همین زمینی که به ما وانهاده‌اند دستکار آنان و وامدار کوششهاشان است، از جمله خود این باده، که فراوردهٔ ابتکار و آزمون ایشان بوده است. پس به هر روی که بگیریم سزامند آن‌اند که چند قطره‌ای ارزانی‌شان شود. نیز همین آیین، همچون برخی دیگر از آیینها، لابد در گذار ایام جنبهٔ ناخودآگاه یافته و

بدل به جزئی از دربایستهای رسوم جوانمردی و عیاری گردیده، و آنگاه چونان یک مضمون یا بنمایهٔ شاعرانه به عرصهٔ شعر، به‌ویژه از زبان خراباتیان و رندان، راه یافته است؛ منوچهری، در دو بیت گویا و نامی:

جرعه بر خاک همی‌ریزیم از جام شراب　　　جرعه بر خاک همی‌ریزند مردان ادیب
ناجوانمردی بسیار بوَد، چون نبوَد　　　خاک را از قدح مرد جوانمرد نصیب؟
(دیوان ۶)

خاقانی:

جرعه‌ای گر به آسمان بخشی　　　شود از خفتگی زمین‌کردار
ور زمین را دهی نمِ جرعه　　　گردد از مستی آسمان‌رفتار
(دیوان ۱۹۶)

امیرحسن:

ای خضِر از شراب خود، جرعه فشان به خاک ره
جرعهٔ او بچش، اگر آب حیات می‌چشی
(دیوان ۳۸۵)

خواجو:

جرعه‌ای بر خاک میخواران فشان　　　آتشی در جان هشیاران فگن
(دیوان ۴۸۲)

در سنت ادب عرب هم هست، و حتی عده‌ای احتمال داده‌اند از آنجا و به دست نخستین پارسی‌سرایانْ وارد پهنهٔ شعر پارسی شده باشد. از جمله این قطعه، که به نوشتهٔ استاد فقید، فروزانفر، در کتاب احیاء علوم الدین غزالی (ج ۴، ص ۷۱) بدین سان مسطور است:

شَرِبْنا شراباً طَیّباً عِندَ طَیّبٍ　　　کذاکَ شرابُ الطَّیّبینَ یَطِیبُ
شرِبنا و اَهْرَقْنا عَلَی الارضِ فُضْلَةً　　　و لِلْارضِ مِن کَأسِ الکِرامِ نصیبُ

(معنی آن تقریباً همان است که در دو بیت مذکور از منوچهری آمده است.) گویندهٔ آن معلوم نیست. (فیه ما فیه، تعلیقات مصحح ۲۸۷) در این باره پژوهشهای بسیار شده است، که خواهندگان را به برخی بازبرد می‌دهم: غلامحسین صدیقی و محمد معین، «جرعه‌افشانی بر خاک»، یادگار، س اول، ش هشتم؛ محمد قزوینی، در همین باره، یادگار، س اول، ش ششم، ص ۶۹ـ۷۰؛ محمد دبیرسیاقی، تعلیقات دیوان منوچهری دامغانی ۲۴۰، که دو شاهد دیگر نیز از مولانا و اثیرالدین اومانی داده‌اند؛ دهخدا، امثال و

حکم ۴، ذیل «و للارض من کأس الکرام نصیب»؛ همچنین ابراهیم قیصری فهرستی از چند مقاله را (جز آنچه ذکر شد) در همین باره ذکر کرده‌اند: ابیات بحث‌انگیز حافظ ۲۰۲، در ذیل این بیت حافظ: بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال... (در طبع خانلری ۱۱۶/۱۰).

حافظ، گذشته از بیت متن و بیت اخیر، بیتی نیز با مضمون جرعه بر افلاک فشاندن دارد: ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان... (۴۴۹/۷)

و اما محبوبیت و موقعیتی که بیت متن یافته، گذشته از ذکر مضمون دلپذیر و تفکّرانگیز قدیمی در آیین باده‌گساری جوانمردان، از بابت طرح پرسشی بنیادین با پیشینه‌ای بس کهن در باب گناه و فلسفه و گونه‌های آن نیز هست. در این باره به اجمال می‌توان گفت که گناه در اساس و بطن خود عبارت است از آنچه آدمی از بدی نسبت به همگنان خود یعنی بنی‌نوع انسان (از جمله خود شخص) مرتکب می‌شود، و نام «گناه» در حقیقت به منزلهٔ بُعد یا ساحت دینی بخشیدن به آن است. بر همین پایه و از همین نظرگاه است که آن گناهی که به هر روی و به هر تأویلْ سودی به خلق برساند بیش یا کم عذرخواه ارتکاب آن خواهد بود. بدین سان، شرابخواری، اگرچه در شمار گناه است، لیکن آنگاه که راحتی به روان گذشتگان رساند و آدمی را به یاد و اندیشهٔ نیاکان خویش اندازد روا، یا باری موجّه یا معفوّ، خواهد بود. فرزانگان (یا به گفتهٔ منوچهری «مردان ادیب») از چنین دیدگاهی نیز به گناه و اعتبار آن اندیشیده‌اند.

۲. به: مهین‌دخت صدیقیان بر آن است که: آمدن حرف اضافه (به، از، و امثال اینها) در اول مفعول، هم در حافظ و هم متنهای دیگر سابقه دارد، همچون: «حق تعالی حجاب از پیش بهشت و دوزخ بردارد تا مؤمنان و کافران به همدیگر بینند.» (محمود بن عثمان، فردوس المرشدیّه فی اسرار الصمدیّه، تصحیح فریتس مایر، استانبول ۱۹۴۳، ۲۷۳) یعنی «همدیگر را بینند». («چند نکتهٔ دستوری در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۶۵.) این نگارنده گمان می‌کند حرف «به» در آغاز این بیت خواجه هم، در صورت پذیرش نظر مذکور، باید مشمول همان باشد: به سامانم نمی‌پرسی، نمی‌دانم چه سر داری... (۳۱۱/۲) یعنی «سامانم را نمی‌پرسی».

تو: اگر ضبط درست باشد، ممکن است از مقولهٔ زبانیِ استعمال ضمیر فاعلی به جای مشترک (= خود، خودت) باشد، که پیشتر ذکر و نمونه‌هایش ارائه شده است. (نک. ح ۲۰۴/۷.)

۳. به خاک پای تو: این سوگند بیانگر نهایت فروتنی و خاکساری است تا این‌که مثلاً به جان یا سر کسی و نظایر اینها سوگند یاد کنند، چنان‌که شیخ اجل به نغزی هرچه تمام‌تر فرمود:

قسم به جان تو گفتن، طریق عزّت نیست　　به خاک پای تو، وان هم عظیم سوگند است
(غ ۶۰)

واقعه: از معانی مختلف آن، آنچه مناسب این مقام است مرگ معمول یا جسمانی است. (نک. معین و دهخدا، ذیل همین واژه.) سعد وراوینی: «از هول واقعه و بیم جان، به هر قوّت که ممکن بود دست و پایی بزد.» (مرزبان‌نامه ۱،۲۴۸) راوندی: «چون بعد از واقعهٔ پدرش از خوراسان به عراق آمد.» (راحة‌الصدور ۱۲۶) «این یگانهٔ زمانه را بعد از واقعهٔ سلطان انتباهی ببود.» (همان ۴۲۱) رشیدالدین فضل‌الله: «چنگیزخان [...] امرا را وصیّت کرد که: واقعهٔ مرا اظهار مکنید و قطعاً گریه و زاری برمیارید.» (جامع‌التواریخ ۱،۳۸۶) «خبر واقعهٔ جوجی برسید و چنگیزخان عظیم غمگین شد.» (همان ۵۲۲) خود حافظ:

به روز واقعه، تابوت ما ز سرو کنید　　که می‌رویم به داغ بلندبالایی

(که در بیت اخیر هم «سرو» حضور دارد.)

۴. امساک: اینجا = بخل، خسّت، زُفتی (معین) به گمانم خواجه آن را با ایهام یا به هر حال با نظری به معنای دیگر آن یعنی اعتصام و تمسّک جستن به کار برده است، که با «مذهب» و «طریقت» تناسب دارد: اَمْسَکْتُ بِهِ بمعنیٰ: اعتَصَمْتُ بِهِ. (صحاح)

۵. مهندس فلکی: = فلکِ مهندس یا مانند به مهندس؛ بی‌گمان نمی‌توان کلّ ترکیب را استعاره از خداوند گرفت، زیرا در باور اهل ایمان، خداوند رحیم غفور هیچگاه راه را بر بنده نمی‌بندد. البته اِسناد این فعل به خود فلک هم ممکن است سبب این اشکال شود که فعل به فاعلی منسوب شده که ممتنع‌الاراده و مسلوب‌الاختیار است، چه خودْ مخلوق و مصنوعی بیش نیست، اگرچه این‌گونه اسناد در عمل فراوان است، و لذا این شق کم‌اشکال‌تر است. همچنین واژهٔ «مهندس» در ارتباط با آسمانها به معنی منجم نیز هست؛ ازرقی:

کَی شمار اختران داند مهندس بر فلک
چون نداند بر زمین یک روز جودش را شمار؟
(دیوان ۲۴)

و ناصرخسرو علوی گفته است:

نشمرد احوال او مهندس اگر　　چند به صد سالیان شمار کند
(مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۷۷۲)

نیز در ذیل «مهندس فلک» آمده است: = زحل، کیوان. (همان‌جا)

مغاک: =گودال؛ مجازاً گور یا دخمهٔ زیرزمینی؛ از واژهٔ مَغ (=ژرف) + آک (پسوند نسبت) پارتی mg´dg (= سوراخ، غار) = maghādg در فارسی مَغاک maghāk با تبدیل dg به k (ک) ی فارسی (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص) در کهن‌ترین متون پارسی آمده است؛ رودکی:

ابله و فرزانه را فرجام خـاک　　　جایگاه هردو اندر یک مغاک
(آثار منظوم ۵۶۲)

زد کلوخی بر هباک آن فزاک　　　شد هباک او به کردار مـغاک
(همان ۵۶۳)

فردوسی فراوان دارد، چون:

تو با چهرهٔ دیو و بـا رنگ خـاک　　　مبادی به گیتی جز انـدر مـغاک
(شاهنامه ۹،۳۳)

حافظ در «ساقینامه»:

می‌ام ده، مگر گردم از عیب پاک　　　برآرم به عشرت سری زین مغاک

دام مغاک: قزوینی: دیر مغاک، که ضبطی نادرست است. مغاک را مگر می‌توان به «دیر» پیوست؟ زمانی به دلیل همین غرابت، علامه دهخدا در پی ضـبطی بـامعنی‌تر حدس زده بودند «نز بر و نه مغاک» بوده باشد. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، شمارهٔ مذکور در ح ب ۲، ص ۴۹.) ولی امروز با ضبط درست خانلری به‌طبع نیازی به چنین حدسهایی نیست. اما شگفتی از استاد ابتهاج است که احتمالاً در تـبعیت مـعمولشان از طـبع قـزوینی هـمچنان ضـبط نـادرست را برگزیده‌اند.

۶. طارَم تاک: طارم اینجا =داربست، داربند، چفته، عربی: کَرْم (نیز نک. «طارم» در: ح ۲۱/۵.) در همان‌جا ذکر کرده‌ام که «طارم» خانهٔ چوبین و قُبّه‌مانند است، و پیداست که این معنی تا چه حد با تاک (=رَز) تناسب دارد، یعنی خانهٔ چوبین تاک.

و اما احتمال بسیار می‌دهم که حافظ این تشبیه را از انوری وام کرده باشد، به‌ویژه که «دختر رز» را نیز دارد:

دختر رز، کـه تـو بـر طـارم تـاکش دیـدی
مدّتی شد که بر آونگ، سرش در کنب است
(دیوان ۱،۴۹)

خواجه دعا می‌کند که این طارم یا داربست همواره پایدار بـماند. قـدما بـرای دو

درخت تاک و نخل، شأن و شرفی خاص قایل بودند. نظامی عروضی: «در عالم نبات هیچ شریفتر از تاک و نخل نیامد، بدین علت که به فوق خویش تشبّه کردند، و قدم لطف از دائرهٔ عالم خویش بیرون نهادند و به جانب اشرف ترقی کردند.» (چهار مقاله ۱۰) در بیت متن «طارم» به نظر می‌رسد ایهام دارد: الف. طارم مثل ایوان، سقف و دیگر اجزای عمارت، مثل این‌که بگویند: ایوان یا طاق فلان بنا خراب مباد. ب. به همان معنی داربست یا چفته؛ اصطلاح «طارم انگور» هم به کار می‌رفت: طارم انگور= داربست. (وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

عقل را در این بیت خواجه نیز چونان همان موجود همیشه محکوم می‌بینیم. دعای او به جان تاک هم از آن روی است که جایی برای عرض اندام عقل مدّعی باقی نمی‌گذارد.

۷. به راه میکده مردن، یادآور این بیت است (از لاادری):

به تابوتی از چوب تاکم کنید　　　به راه خرابات خاکم کنید

* * *

غزل از جهاتی به اشعاری می‌ماند که کسی در واپسین ایام و سنوات حیات بگوید. یادکرد آن جهان و بنمایه‌های درون خاکی بر شعر غلبه دارد، از جرعه ریختن برای مردگان گرفته تا خاک پای سرو و خاک گور شاعر، مغاک، و تاک (که چون سرو پای در درون خاک دارد). به همین سان تصریح شاعر بر این‌که تیغ مرگ و نیستی همواره بر سر آدمی است. گمان نمی‌کنم این معنی فقط منبعث از قافیهٔ «خاک» و اقتضای آن باشد زیرا از دیگر ابیات شعر هم به روشنی برمی‌آید، از جمله از همان بیت آخر، که الزام قافیه هم در آن نیست و از «رفتن از جهان» و دعای زندگان در حق مردگان حرف می‌زند.

در هر حال، بار دیگر اشارتی می‌بینیم به مفهوم تراژیک زندگی و کردار آدمی در جهانی چنین گذران و شتابان به سوی نیستی. البته شعر عرفانی به معنی اخص کلمه هم نیست تا بتوان این مرگ را به معنای عرفانی آن تأویل کرد. و اما در اینجا هم می و معشوق را همچون دو داروی مؤثر برای دفع ملال حاصل از فروبستگیهای حیات در زیر این گنبد دوّار می‌یابیم، دو چیزی که باید، حتی اگر شده در آخر عمر، داد از آنها ستاند:

گروی آخر عمر از می و معشوق بگیر

حیف اوقات که یکسر به بطالت برود

آری، می و معشوق، درمان همهٔ بی‌معناییهای حیات جسمانی و بیرون‌شدی از ظلمات این مدار مسدود و یگانه راه خلود آدمی است. جرعه‌ای هم که بر خاک می‌افشانند خود مایه پیوندی است میان زندگان با همگنان خفتهٔ خویش، و شاید جریان دادن بادهٔ عشق و شور در تمامی عروق و مسامات خاک، و گشایندهٔ آن راهی که مهندس فلکی به جِد به بستن آن درایستاده است. تفاوت بارز این باده با بادهٔ خیامی هم در همین‌گونه نگریستن به جریان جاودان زادن و مردن است. در غزل هموال بعدی، این تفاوت با سنخ فکر خیامی بهتر معلوم خواهد شد، از جمله: مرا امید وصال تو زنده می‌دارد...

۱ هزار دشمنم ار می‌کنند قصد هلاک
گرَم تو دوستی، از دشمنان ندارم باک

۲ مرا امید وصال تو زنده می‌دارد
وگرنه هر دمم از هجر تست بیم هلاک

۳ نفَس نفَس، اگر از باد نشنوم بویت
زمان زمان، چو گل از غم کنم گریبان چاک

۴ رود به خواب، دو چشم از خیال تو؟ هیهات
بود صبور، دل اندر فِراق تو؟ حاشاک

۵ اگر تو زخم زنی، به که دیگری مرهم
وگر تو زهر دهی، به که دیگران تِریاک

۶ بِضَربِ سَیفِکَ قَتلی حیاتُنا ابدا
لِاَنَّ رُوحی قَدْ طابَ اَنْ یَکونَ فِداک

۷ عنان مپیچ، که گر می‌زنی به شمشیرم
سپر کنم سر، و دستت ندارم از فتراک

۸ ترا، چنانکه تویی، هر نظر کجا بیند؟
به قدر بینش خودْ هر کسی کند ادراک

۹ به چشم خلق، عزیز آن زمان شود حافظ
که بر درِ تو نهد روی مَسکَنَت بر خاک

۱. احمد غزّالی:

بِل تا بدرند پوستینم همه پاک — از بهر تو، ای یار عَیار چالاک
در عشق، یگانه باش و از خلق چه باک؟ — معشوق ترا و بر سر عالمْ خاک

(سوانح 16)

عراقی سه غزل همروال این دارد، که مطمئن نیستم میان غزل حافظ با آنها ارتباطی مستقیم باشد. (نک. کلیات عراقی ۲۱۹،۲۲۰.) سعدی بارها نظیر این مضمون را بازگو کرده است، از جمله:

به جان دوست، که چون دوست در برم باشد
هـزار دشـمن اگـر بـر سـرند، غـم نـخورم
(غ ۳۸۵)

نزاری:
مرا که دوست تو بـاشی، نـترسم از دشـمن
اگر جهان به سر آید، من و تـو و تـو و مـن
(دیوان ۱، دیباچه ۳۵۷)

عماد فقیه:
اگـــر تـــرا نـــظر دوســـتی بـــود بـــا مـــن
رواست گر هـمه عـالم شـوند دشـمن مـن
(دیوان ۲۴۳)

شیرین مغربی:
بـیا، کـه کـرده‌ام از نـقش غـیر، آیـنه پـاک
که تا تـو چـهرهٔ خـود را در آن کـنی ادراک
(دیوان ۲۴۷)

به هر حال از مضامینی است که نوعا در شعر، چه عاشقانه و چه عارفانه، بی‌شمار آمده است. می‌کنند: = بکنند؛ مضارع التزامی در ظاهرِ وجـه اِخـباری است. (نک. ح ۱۴۵/۸.)

۲. لخت اول احتمالاً تضمینی است از ظهیر فاریابی، البته اگر تواردِ صِرف نباشد:
مرا امید وصـال تـو زنـده مـی‌دارد
وگرنه بی‌تو نه عینم بمانْد و نه اثرم
(دیوان ۱۳۱)

عماد هم نظیر آن را دارد:
مرا امید وصـال تـو زنـده مـی‌دارد
که تازه می‌شودم جان به تحفهٔ املت
(دیوان ۶۵)

امیرحسن:
هزار بار همی‌مردم از فـراق، ولیک
مرا امید وصال تو داشته‌ست صبور
(دیوان ۱۹۱)

ناصر بخارایی:

منِ رنجور را امّید وصلش زنده مـی‌دارد
وگرنه درد هجرانت مرا یک لحظه نگذارد

(دیوان ۲۳۶)

خَوف ـ رَجا: دربارهٔ چگونگی رفتار حافظ با مصطلحات صوفیه در جـای خـود به قدر کافی سخن گفته‌ام. خلاصه این‌که او برخی را به عین صورت و معنی، برخی را فقط با نقل معنی و بدون لفظ، برخی دیگر را با نقل ولی با نظر طنز و تمسخر، شماری را به عین صورت اما با تغییر معنی، و تعدادی را هم با مضمون‌سازی و بازیهای لفظی چون ایهام و غیره به کار می‌برد، و به طور کلّی هیچ گونه قید یـا تـعهدی نسـبت بـه اصطلاحات این فرقه برای خود قایل نـیست، هـمچنان‌که نسبت بـه خـود فـرقه و آموزه‌های مکتبی آن؛ اگرچه، چنان‌که بارها ذکر شده، تأثیراتی فراوان هم از اندیشه‌ها یا زبان آنان گرفته، و انکار این جنبه نیز در حکم نشناخت اوست.

باری، در باب «خوف و رجا» خواجه هیچگاه آن را به عین لفظ به کار نبرده و تنها یک بار واژهٔ «خوف» را، آن هم برای هجر آورده است: ز خوف هجرم ایمن کن، اگر امّید آن داری... (۱۱۶/۹) اما دلیل طرح موضوع حاضر این است که خوف و رجا یا بیم و امید اساساً در سرشت و بنیاد اندیشه و باور دینی یا عرفانی (هرکدام به وجه یا مفهوم خاص خود) است، و لذا جایگاه آن در دل و درون شاعر بیش از آن است کـه بـتوان منکر شد. خواجهٔ انصاری: «یقین را دو پر است: یکی ترس و دیگری امید؛ که تواند که به یک پر بپرد؟ امید مَرکبِ خدمت است، و زادِ اجتهاد، و عُدّتِ عبادت [...] رجا را سه قسم است: یکی رجای ظالمان است درگذاشتن جرم را و پوشیدن عیب را [...] و دیگر رجای مقتصدان است درگذاشتن تقصیر را و پذیرفتن طاعت را و بیفزودن معونت را [...] و دیگر رجای سابقان است تمام کردن نعمت ازلی را و زیادتی زنـدگانی دل را و حفظ دل و مایهٔ وقت را.» (صد میدان ۴۱ـ۴۲) غزّالی: «و اما هیبت و خوف: حالتی است که نفس را حاصل شود از معرفت نفاذ قدرت حق تعالی و شناختن جبّاری و قهّاری او [...] و اما رجاء: سبب او معرفت لطف و کرم حق تعالی است و اِنعام عام و لطایف صنع او.» (احیاء علوم الدین، ترجمهٔ خوارزمی ۵۴) او در اینجا این نکته را می‌افزاید که: چون بنده به صدق وعدهٔ بهشت برای ادای نماز از سوی حق واقف است «لامحاله رجـاءْ زاید شود.» هم او: «رجا چون زمام است که بنده را می‌کَشد، و خوف چون تازیانه‌ای

است که وی را می‌راند.» (کیمیا ۲،۳۸۵؛ نیز نک. تا ص ۴۰۳.) قشیری: «خوف را مرتبه‌هاست: خوف است و خَشیَت و هیبة. خوف از شرط ایمان بود، و حکم او قالَ اللهُ تعالیٰ: و خافُونِ اِنْ کُنتُمْ مؤمنینَ [آل عمران ۱۷۵ ـ م] و خشیت از طریق علم بود. قال الله تعالی: اِنَّما یَخْشَی ٱللّٰهَ مِنْ عِبادِهِ العلماءُ [فاطر ۲۸ ـ م] و هیبت از شرط معرفت بود. قال الله تعالی: وَ یُحَذِّرُکُمُ اللهُ نفْسَهُ [آل عمران ۲۸ ـ م] (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۹۰، به تلخیص) «ابوالقاسم حکیم گوید: خوف بر دو رتبت بود: رَهبت و خشیت؛ صاحب رهبت چون بترسد بگریزد، چون بگریزد پسِ هواءِ خود رود [...] چون لگام علمْ ایشان را بازکَشد به حقّ شرعِ قیام نماید، آن خشیت باشد.» (همان ۱۹۰ـ۱۹۱؛ برای کامل مبحث، نک. ص ۱۹۸ـ۲۰۷.) روزبهان بقلی: خوف ظلمت است و رجاء نور. «واسطی در شطح گوید: خوف را ظلمتی است. صاحب آن در تحت آن طلبکار خروج است از آن. چون ضیاءِ رجاء پیدا شد، خایف در مواضع راحت آمد.» (شرح شطحیات ۲۹۶) عبّادی: «حق را ـ تعالی ـ دو صفت است: قهر و لطف، و مکر و کرم [...] و هرکجا در قرآن عبارت کرده است، نه از لطفِ تنها گفته است و نه از قهرِ تنها بل هردو به هم یاد کرده است [...] پس بندهٔ مؤمن باید که میان خوف و رجا باشد، بر برزخی ایستاده و همیشه به دیدهٔ رجا در بهشت رحمت می‌نگرد، و به دیدهٔ خوف در دوزخ قهر می‌نگرد [...] نه چنان‌که یکی به دیگری غلبه کند، که از آنجا فساد عقیدت و آفت معاملت و فترت عبادت تولد کند.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۶۹) عزّالدین محمود کاشانی: «از جمله منازل و مقامات طریق آخرت یکی خوف است، اعنی انزعاج [= از جا برکندگی، بی‌آرامی؛ معین ـ م] و انسلاخ او و از طمأنینت امنْ لازم آن است تا آنگاه که از مقام خوف به ملاحظهٔ امکان نزول نعمت و سخَط [= قهر و خشم ـ م] نازله‌ای به دلش فرو آید و او را از طمأنینت امنْ ازعاج کند و [...] معنی رجا ارتیاح [= شادی و راحت یافتنِ ـ م] قلب است به ملاحظهٔ کرم مَرجُوّ [...] و اثبات این مقام بعد از مقام خوف از آن جهت افتاد که ترویح رجا بعد از تبریحِ [= رنج دادنِ ـ م] خوف صورت بندد.» (مصباح الهدایة ۳۸۷ـ۳۹۲، به تلخیص بسیار) دیدیم که خوف و رجا به ترتیب ناشی از صفات جلال و جمال است. سعدی اصل دلیل خوف را چنین بیان می‌دارد:

بزرگان از آن دهشت آلوده‌اند　　　که در بارگاهِ مَلِک بوده‌اند

(بوستان ۱۱۰)

ابیات حافظ که بیش و کم دلالت بر خوف و رجا دارنـد کـم نـیست، اگـرچـه او، همچون هر غزلسرای دیگر، بیشتر بر رجا یا امید و صفات لطف و محبت حق متّکی است تا قهر و سطوت و خشم.

زاتش وادی اَیــمَن نـه مـنم خـرّم و بس　　　مــوسی آنــجا بــه امـید قـبسی مـی‌آید

و بیم و امید:

گرچه راهیست پر از بیم ز ما تا برِ دوست　　　رفتن آسان بـود، ار واقـفِ مـنزل بـاشی

۳. نزاری:

بی نسیمی کز گریبانت به ما آید چو گل

هر سحرگه پیرهن بر تن قبا بایست کرد

(دیوان ۱،۱۰۲۴)

ناصر بخارایی:

صبا بویی ز خاک کویت آورد　　　ز گل چاکی به جَیب پیرهن زد

(دیوان ۲۴۴)

خود خواجه:

چو گل هردم به بویت جامه در تن　　　کنم چاک از گریبان تـا بـه دامـن

نفس نفس: = دم به دم، نفس بر نفس؛ سعدی:

چو خواهی که گویی نفس بر نفس　　　نخواهی شنیدن مگـر گـفتِ کس

(بوستان ۱۵۳)

زمان زمان: به همان معنی؛ بیهقی: «از ایشان زمان زمـان فسـادی خـواهـد رفت.» (تاریخ بیهقی ۵۱۰)

۴. به خواب نرفتن از خیال: با ایهام «خـیال» مـیان مـعنی مـعروف و اضـطراب و دغدغهٔ خاطر، چنان‌که سعدی نیز با همین ایهام میان «خفتن» و «خیال» می‌گوید:

جزای آن‌که نگفتیم شکر روز وصال　　　شب فـراق نـخفتیم لاجـرم ز خـیال

(غ ۳۴۷)

خود حافظ، با تناسب میان این‌دو:

چون من خیال رویت، جانا، به خواب بینم؟

کز خـواب مـی‌نبیند چشـمم بـجز خـیالی

حاشاک: «کَ» ضمیر متصل عربی، که به ضرورت ساکن خوانده می‌شود. حاشا: کلمه‌ای که با آن استثنا می‌کنند. جوهری: «حاشاکَ» و «حاشا لَکَ» معنی واحد دارند.

می‌گویند: حاشیٰ لِلّٰه، یعنی مَعاذَالله، و خوانده می‌شود: حاشَ لِلّٰه، بدون الف مقصوره به جهت تبعیت از صورت مکتوب، وگرنه اصل در آن «حاشیٰ» است. (صحاح، نیز به نقل از آن در لسان‌العرب)

۵. تریاک: اینجا پیداست پادزهر است = تِریاق؛ برحسب انواع و ترکیب: تریاق کبیر، تریاق فاروق، تریاق اربعه، تریاق ثمانیه، مثرودیوس (فروزانفر، شرح مثنوی ۱۸،۱) نظامی:

چو تو در گوهر خود پاک باشی   به جای زهر او تریاک باشی
(خسرو و شیرین ۱۲۰)

سعدی:

ز دشمن جفا بردی از بهر دوست   که تریاک اکبر بود زهر دوست
(بوستان ۱۱۱)

(برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۲۵۸/۵.)

۶. به ضرب تیغ تو قتلم حیات جاوید است
که جان من همه خواهد که برخیِ تو شود

سلمان:

ضرب شمشیر ترا میرم، که در هر ساعتی
جان سلمان را حیات جاودانی می‌دهد
(دیوان ۱۴۳)

که گویی یکی ترجمهٔ دیگری است. احمد غزالی در تفسیر «سَیف»: «ایشان [= کشتگان حق] را از مصاف آزادی‌شان بیرون برند. مبارزی از عنایت حق بود، و تیغ نمود حق بود، و سیف قاطع آن را گویند تا بر زرهٔ عافیت زد. تیغ، مکان جاه افتاد تا از هلاک‌دید خودش برهانید. اینچنین شاهد را بزرگواری است در این عالم و در آن عالم.» (رسالهٔ «بحرالحقیقة»، مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی ۶۱)

۷. عنان پیچیدن: کنایه از انصراف و بازآمدن از کسی یا چیزی
سر را سپر کردن: پیداست همان سر به تیغ سپردن است.
ت: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «فتراک» (= دست از فتراکت)
فتراک: حلقهٔ زین برای آویختن شکار و غیره (نک. ح ۱۱۶/۶.)

۸. حدیث مروی از حضرت باقر (ع): کُلُّ ما مَیَّزْتُموهُ بِاَوهامِکم فی اَدَقِّ مَعانِیْهِ مخلوقٌ مصنوعٌ مِثْلُکُمْ مردودٌ اِلیکُم. [هرآنچه با پندارهاتان تمیز دادید، در دقیقترین

معانی آن، آفریده‌ای و ساخته‌ای چون شماست و به شما بازمی‌گردد ـ م] و حدیث روایت شده از حضرت رضا (ع): مٰا تَوَهَّمْتُمْ مِنْ شئٍ فَتَوَهَّمُوا اَللّٰهَ غیرَهُ. وافی از فیض، ج ۱، ص ۸۸ـ۸۹ [آنچه از چیزی به پندار شما درآمد خدای را ورای آن پندارید ـ م] (فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۴۲) منسوب به حضرت علی (ع):

العَجزُ عَن درکِ الاِدراکِ اِدراکٌ   وَالبحثُ عن سِرِّ ذاتِ السِّرِّ اِشراکُ

(درماندگی از رسیدن به دریافت، خودْ دریافتن است/ و جستجو از راز آن رازدار، انباز آوردن.) (دیوان امام علی (ع) ۳۹۶ـ۳۹۷) عراقی:

هرچه هست اندر همه عالم تویی   نام هستی بر جهان نتوان نهاد
چون ترا جز تو نمی‌بیند کسی   منّتی بر عاشقان نتوان نهاد
بر درِ وصلت چو کس می‌نگذرد   تهمتی بر اِنس و جان نتوان نهاد
عاشق تو هم تو بس، پس نام عشق   گه برین و گه بران نتوان نهاد
(کلیات ۱۶۶)

سعدی:

جامه‌ای پهن‌تر از کارگهِ امکانی   لقمه‌ای بیشتر از حوصلهٔ ادراکی
(غ ۵۸۹)

عزالدین محمود کاشانی: «فی‌الجمله هرچه در عقل و فهم و وهم و حواسّ و قیاس گنجد ذات خداوند ـ سبحانه ـ از آن منزّه و مقدّس است، چه این همه مُحدَثات‌اند و محدَث جز ادراک محدَث نتواند کرد [...] و هرچه ادراک او بدان منتهی گردد، غایت ادراک او بوَد، نه غایت واحد.» (مصباح‌الهدایة ۱۸)

بینش: قزوینی و سایه: دانش، که نسبت به «بینش» نه قدمتی دارد و نه عمقی.

* * *

غزل بر حول محورهایی شکل گرفته است از اخلاص و خاکساری تمام، بوی و بویه، و بنمایه‌ای کاملاً نزدیک به آن یعنی خیال. جان کلام، گزینش یکی بر «هرکه جهان» (به قول سعدی) و اختیار درد و زخم و زهر او بر درمان و مرهم و پادزهر دیگران. اگر بخواهیم زبان حال شعر را در یک حرف بگنجانیم، شاید خوشتر از سخن خود او نیابیم:... جور از حبیب خوشتر کز مدّعی رعایت (۹۳/۴) از بیت ۲ و دل‌انگیزی آن نمی‌توان گذشت، که مجموعه‌ای است درهم تنیده از چند بنمایهٔ به هم پیوسته: نفَس یا دم، باد، گل و بوی، که هرجا در شعر او به هم آمیخته‌اند دل‌انگیزترین

ابیات آفریده شده است. (نک. ح ۸۷/۴.) در هـر حـال، شـعری است بـرخـوردار از وحدت و پیوستگی کامل بر گِرد محورهای یاد شده، چنان‌که گویی دیگر نـیازی بـه عنصری وحدتبخش به نام ردیف نیز نیست.

۱ ای دل ریش مرا بر لب تو حقّ نمک
حق نگهدار، که من می‌روم، اللهُ مَعَک

۲ تویی آن جوهر پاکیزه که در عالم قدس
ذکر خیر تو بود حاصل تسبیح مَلَک

۳ در خلوص منت ار هست شکی، تجرِبه کن
کس عِیار زرِ خالص نشناسد چو مِحک

۴ گفته بودی که: شوم مست و دو بوست بدهم
وعده از حد بشد و ما نه دو دیدیم و نه یَک

۵ بگشا پستهٔ خندان و شکرریزی کن
خلق را از دهن خویش مینداز به شک

۶ چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد
من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

۷ چون برِ حافظ خویشش نگذاری، باری
ای رقیب، از برِ او یک دو قدم دورترک

۱. سلمان، هم با ایهام در «حقوق نمک» و «ریش»:

لب و دهان ترا ای بسا حقوق نمک   که هست بر جگر ریش و سینه‌های کباب
(دیوان ۱۹)

در این بیت، ایهام «شور» را هم بر آن‌دو افزوده است:

من شور تو دارم، که لبانت نمکین است
دارند بسی حقّ نمک بر جگر ریش
(همان ۱۹۵)

حقّ نمک: همان حق نان و نمک‌خوردگی، نمکخوارگی، عربی: ممالَحَت (از «مِلح» = نمک) این رسم، پیشینه‌ای دراز دارد و در متون کهن هم بسیار آمده است، همچون: «حقّ صحبت و نان و نمک را نگاه باید داشت.» (تاریخ بیهقی ۶۰) و به صورت «ممالحت» چند بار در این متن آمده است، از جمله: «اندر آن دیدار کردن، شرط

ممالحت را به جای آرند.» (همان ۸۹) عطار در حکایتی شرح می‌دهد که یک شبرو با رفیقش برای دزدی به خانه‌ای می‌رود. در ضمن جستجوی اموال و اثاث، تکّه نانی می‌یابد و به دهان می‌گذارد. ناگهان رسم نمکخوارگی به یادش می‌آید و به همدست می‌گوید: زود از این خانه بیرون رویم:

کاخِر اینجا خورده شد نان و نمک　　　گر بد اندیشی، شوی ردّ فلک

(مصیبت‌نامه ۳۹۱)

حافظ، هم در بیت متن و هم بیت اخیر، درست مثل سلمان، ایهام به کار برده؛ حق نمک: الف. نمکخواری با لب یار داشتن، که به منزلهٔ این است که پیشتر از لب یار به بوسه بهره‌مند شده و به اصطلاح با آن نان و نمک خورده. ب. لب یار نمکین است. ج. غم عشق این لب، گویی نمک بر زخم دل شاعر می‌پاشد (با توجه به «ریش»). ریش: اینجا صفت = زخمی، زخمگن، خسته، افگار، مجروح (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۷۱/۲.) ایهام زخم با نمک نیز همان است که ذکر شد. همچنین احتمال دارد که «ریش» دارای ایهامی مضاعف هم باشد با محاسن صورت، از این جهت که همچون دل و لب و بَر (=سینه، ایهام احتمالی در حرف اضافهٔ «بر») به بدن مرتبط است.

الله معک: مع +ک؛ مع: اصل آن «معاً» = جمیعاً، با هم؛ اسم است و الف آن بدل از یاء. (لسان‌العرب) مع: به معنی «با» و نیز «عِندَ» در عربی، اسم جامد و از اسماءِ لازم‌الاضافه است و کلمهٔ بعد از خود را جَرّ یا کسر می‌دهد، و از این‌رو برخی آن را به جای اسم، حرف جَرّ خوانده‌اند. (دهخدا، به تلخیص) ک: ضمیر متصل عربی است. بنا بر این «الله معک» یعنی خدا با تو (باد) که هنگام وداع می‌گویند، مثل: خدا یا دست حق همراه، خدا حافظ، نظیر عباراتی چون: خیر باد، بسم الله (در معنی قدیم) شبت خوش باد، همین «حق نگهدار» و...

گفتنی است «الله معک» در شعری که مخاطب یا منظورْ کسی جز محبوب ازلی و آسمانی نیست احتمال دارد از مقوله‌ای باشد که از آن با شیوهٔ «پی گم کردن» یاد کرده‌ام، زیرا معشوق بشری را به ذهن متبادر می‌کند، چنان‌که چند نمونه از آن را در حافظ ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۶۲/۴.) این را از آن روی می‌گویم که بیت ۲ تا حدود بسیاری نشان‌دهندهٔ محبوب آسمانی است.

بر: قزوینی: با؛ نسخه‌های قدیمتر «بر» دارند، که از لحاظ معنای لب «بر» لب نهادن دارای وضوح بیشتری است، اگرچه «با» نیز از حیث حق نمک داشتن «با» کسی به جای خود خوب است.

۲. تسبیح ملک: فرشتگان تسبیح‌گزار حق‌اند و پیوسته خداوند را به صفت سبحانیت یا سُبّوحی (که از صفات خاص حضرت حق است) یاد می‌کنند، به فحوای کریمهٔ: و نحنُ نُسَبّحُ بِحمدِکَ (بقرة ۳۰) در این بیت هم «تسبیح ملَک» را آورده است:

وقت آن شیرینَ قلندر خوش، که در اطوار سَیر
ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار داشت

پیداست تسبیح‌گزاری ملایک در حق کسی بجز خداوند نیست، و از همین‌روی این نگارنده احتمال می‌دهد که حافظ با ذکر «جوهر» (اگرچه صفت «پاکیزه» همراه آن است) خواسته باشد محبوب را در نظر خواننده دارای صفت اینجهانی و بشری فرانماید، همچنان‌که در مورد «الله معک» در بیت ۱ ذکر شد. (نیز نک. سطور زیر در مورد ضبط «جوهر».)

جوهر: کذا سایه، نیز نیساری (دفتر دگرسانیها ۲،۱۰۰۵) قزوینی: گوهر؛ البته «جوهر» به عنوان معرّب «گوهر» پارسی در اکثر معانی با آن یکسان است، اگرچه «گوهر» معانیی خاص خود نیز دارد همچون عزیزترین و ارجمندترین چیز برای هر کس، و برخی صفات اسرارآمیز درونی (در مورد معنی اخیر، نک. معین، ذیل «گوهر».) حال از آنجا که ممکن است احیاناً کسانی «جوهر» را در ارتباط با محبوب آسمانی به دلیل نفی جوهریت از او نپسندند، می‌توان «گوهر» را از همین نظرگاه موجّه‌تر انگاشت، اگرچه باز یادآوری می‌کنم که شاعر ممکن است به عمد «جوهر» به کار برده باشد تا معشوق را از شمار جواهر اینجهانی و موجودی بشری مجسّم کند. آیا توسّل به شیوهٔ یاد شده در دو بار و دو بیت از شعری واحد می‌تواند تصادفی و بدون عمد باشد؟

۳. یادآور این بیت اوست:

خوش بود گر محک تجربه آید به میان
تا سیه‌روی شود هرکه درو غش باشد

۴. یَک: لابد دانستهٔ خوانندگان هست که این واژه در اصل به فتح است، همچنان‌که در قافیه آمده است.

۵. شکرریز: یا شکرریزی، آیین کهن شکرفشانی یا نثار شکر در جشنها چون عروسی یا بزرگداشت و غیره، با توجه به این‌که شکر در آن روزگاران گرانبهاتر و کمیاب‌تر از عصر ما بوده است. در شاهنامه بارها آمده است، همچون:

همه یال اسپان پر از مشک و می
شکر با درم ریخته زیر پی

(نقل از دهخدا؛ چاپهای مسکو و خالقی مطلق: پراگنده دینار در زیر پی؛ نیز نک.

دهخدا، ذیل «شکرریز».) همچنین «شکرریز» معنای دیگری هم دارد که متناسب اینجا هم هست، معنایی چون شاهکار کردن، هنرنمایی کردن یا ضرب شست نشان دادن: «شکرریز او چیست؟ قطرات خامهٔ عنبرفشان.» (خاقانی، منشآت ۱۶۱) در برخی ترکیبات و عبارات ساخته شده با «شکر» نیز این معنی مندرج است، مثل «تیر شکرزخمه» (مخزن‌الاسرار ۱۶).

همچنین با توجه به شواهد به نظر می‌رسد خوانش بهتر در بیت متنْ شکرریز + «ی» وحدت باشد، اگرچه «شکرریزی» به صورت مصدری نیز نادرست نیست.

بیت می‌گوید: حرف بزن تا بدانند که دهان داری، که از تعابیر رایج برای مبالغه در کوچکی دهان است.

۶. چرخ بر هم زنم...: متأثر از لحن حماسی است. عدّه‌ای گویی آن را تنها در حافظ دیده‌اند و درباره‌اش قلمفرسایی‌ها کرده‌اند، در حالی که در غزلیات پیش از خواجه هم هست؛ سنایی:

گر فلک در عهد او با ما نسازد، گو: مساز

ما به یک دم آتش اندر چرخ و بر چنبر زنیم

(دیوان ۹۵۹)

مولانا:

بازآمدم چون عید نو، تا قفل زندان بشکنم

وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم

(کلیات ۱۶۹،۳)

زمینی خود که باشد با غبارش؟ زمین و چرخ و دریا را بگردان

(۱۷۳،۴)

۷. حافظ خویش: مثل «سعدی خویشتن» در:

سعدی خویشتنم خوان، که به معنی ز توام

که به صورت نسب از آدم و حوّا دارم

(غ ۳۸۸)

می‌گوید: ای رقیب، اگر نمی‌گذاری یار پیش عاشقش، حافظ، بماند، دست کم خودت هم اندکی از او دور شو و او را راحت بگذار. حیف از اوست که همگامی چون تو داشته باشد.

۲۹۶

۱ خوش‌خبر باشی، ای نسیم شِمال
که به ما می‌رسد زمان وصال

۲ مٰا لِسَلْمیٰ وَ مَنْ بِذِی‌سَلَم
اَیْنَ جِیرانُنا؟ وَ کَیفَ الحال؟

۳ عرصهٔ بزمگاه خالی ماند
از حریفان و رطل مالامال

۴ عَفَتِ الدّارُ بَعدَ عافیةٍ
فَاسْاَلوا حالَها عنِ الأطْلال

۵ سایه افکند حالیا شب هجر
تا چه بازند شبروان خیال

۶ قِصّةُ العشقِ لَا انفِصامَ لَها
فُصِمَتْ هاهُنا لِسانُ مَقال

۷ تُرک ما سوی کس نمی‌نگرد
وه ازین کبریا و جاه و جلال

۸ فی جمالِ الکمالِ نِلْتَ مُنیً
صَرَّفَ اللهُ عنکَ عَینَ کَمال

۹ حافظا عشق و صابری تا چند؟
نالهٔ عاشقان خوش است، بنال

۱۰ یا بَریدَ الحِمیٰ، حَماکَ الله
مَرحبا، مَرحبا، تَعالْ، تَعالْ

۲. سلمیٰ چگونه است و مقیمان ذی‌سلَم؟
همسایگان کجا و چگونه‌ست حالشان؟

لِ: در عربی حرف صِلَه خوانده می‌شود.
سلمیٰ: از عرایس عرب (نک. ح ۲۷۵/۳.)
ذی‌سَلَم: از اماکن است و در شعر عرب، به‌ویژه سنّت اَطلال و دِمن، بسیار می‌آید،

و نمادی است از جایگاهی مطلوب و مأمول که در ارتباط با معشوقِ رفته یا گم‌گشته بس آرزوانگیز است، چنان‌که در این بیت از قصیدهٔ معروف «بُردة» از بوصیری آمده، که زرین‌کوب بیت حافظ را مقتبس از آن می‌داند (از کوچهٔ رندان ۲۱۴):

اَ مِـنْ تـذکُّرِ جیرانٍ بـذی‌سَلَمٍ   مَزَجْتَ دَمعاً جَریٰ مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

(هان، از یادکرد همسایگان در ذی‌سَلم / سرشکی که از مردم چشم فروریخت به خون آمیخت.) نیز از ابونواس:

لاتَبْکِ رَبعاً عَفا بِذی‌سَلَمٍ   و بَـزَّ آثـارَهُ یَـدُ القِـدَمِ

(دیوان ابی نواس ۱۸۹)

(گریه مکن بر رَبعی که در ذی‌سلم تباه شد/ و دست روزگار آثارش را نابود کرد.) و این بیت از شعر عارفانهٔ ابن‌عربی:

بِذی‌سلمٍ و الدَّیرِ مِنْ حاضِرِ الحِمیٰ   ظِباءٌ تُریکَ الشَّمسَ فی صُورةِ الدُّمیٰ

(ترجمان‌الاشواق ۴۵)

(در ذی‌سلم و آن دیر در حریم قُرُقگاه / آهوانی‌اند که خورشید را در صورت رُخام به تو می‌نمایند.) ابن‌فارض نیز، چون محیی‌الدین، آرزوگاهی آسمانی را از آن اراده می‌کند:

هَل نارُ لَیلیٰ بَدَتْ بِذی‌سلمِ؟   اَم بارقٌ لاحَ بالزَّوراءِ، فَاْلعَلَمُ

(دیوان ابن‌الفارض 123)

(آیا آتش لیلی شبی در ذی‌سلم پیدا آمد؟ / یا نوری که در زوراء آشکار گشت نشانهٔ اوست؟)

۴. ریـخت آن خـانه‌ای کـه بـود آباد   حـال آن از خـرابـه‌ها پـرسید

عَفَتْ: صیغهٔ مؤنث، از: عَفیٰ یَعْفو عُفُوّاً و عَفاءً = محو و نابود کردن؛ عَفَتِ الرّیاحُ الآثارَ [بادها بازمانده‌ها را فرسود و نابود کرد ـ م] (لسان‌العرب) فعل «عَفَتْ» با «عافیة» (در پارسی: عافیت) همریشه است، زیرا «عافیت» یعنی محو و نابودی بیماری، و شاعر به این همریشگی نظر داشته و میان این‌دو جناس اشتقاق ساخته است.

اَطْلال: جمع «طَلَل» = آنچه از آثار خانه‌ها نمایان و برپا مانده باشد، بازماندهٔ خانهٔ ویران بر زمین؛ جمع دیگر: طُلول (همان) در اشعار منوچهری (که بسیار تحت تأثیر سنن شعر جاهلی است) چند بار آمده است، از جمله:

خشمت اگر یک دم زدن، جنبش کند بر خویشتن

گـردد چـو اطـلال و دمـن، دیـوار قسـطنطانیه

(دیوان ۹۳)

مفرد آن یعنی «طَلَل» معنای شخص و بدن از هر چیز نیز دارد (لسان‌العرب) چنان‌که در این بیت نظامی (به معنی بدن گورخر) آمده است:

گوی برده ز همتکان طللش　　　　برده گوی از همه تنش کفلش

(هفت پیکر ۷۲)

۵. شبروان خیال: شبرو: دزد، عیار (نک. ح ۲۲۷/۳.) این ترکیب، چنان‌که از موارد استعمال آن برمی‌آید، به معنی صور و اَشکالی پَرهیب‌گونه از معشوق و متعلقات اوست که در خواب یا خیال یا خلسه بر عاشق ظاهر می‌شود، دل و درون وی را می‌آشوبد و تا عاشق می‌آید تا بدان دل خوش دارد از او می‌گریزد. شبروان خیال، آمیزه‌ای است از معنای دزد و عیّار و شبگرد با قوهٔ خیال، و نیز احتمال دارد که از بازی خیال یا خیالبازی (= خیال‌الظل) که از نمایشهای سنتی قدیم بود و با انداختن تصاویری گردان بر روی یک پرده با استفاده از تابش نور انجام می‌شد (نک. ح ۱۲۴/۵) هم تأثیر پذیرفته باشد، یا این نگارنده چنین گمان می‌کند. نام «شبرو» از آن روی است که اینها معمولاً در شب، به‌ویژه شب هجران بر دل عاشق هجوم می‌آورند و نیز درست مثل شبگردان و عیاران بی‌نهایت چالاک و چربدست‌اند، به چشم زدنی یغمای دل می‌کنند و نهان می‌شوند، درست مثل خود معشوق عیّار. به این بیت گویای او بنگریم:

گفتم که: بر خیالت راه نظر ببندم　　　　گفتا که: شبرو است او، از راه دیگر آید

و این بیت که در آن «شبروان خیل خواب» ظاهراً همان «شبروان خیال»‌اند:

خواب بیداران ببستی، وانگه از نقش خیال

تهمتی بر شبروان خیل خواب انداختی

«شبروان خواب» هم در بیت زیر همان‌اند، خیالگردهایی که شاعر می‌گوید خون دیده‌اش وی را در نظر آنان شرمسار کرده است:

ز خون که رفت شب دوش از سراچهٔ چشم

شدیم در نظر شبروان خواب، خجل

(قزوینی: رهروان خواب، که ظاهراً همان است، نهایت قدری آرام‌تر.)

از فراوانی کاربرد این ترکیب و همانندهای آن در متون ادب برمی‌آید که علاقهٔ خاصی به آن داشته‌اند، و به هر حال مضمونی شاعرانه و جذّاب است. سعد وراوینی از «راهزنان» عالم خیال سخن می‌گوید: «قافله‌سالار کاروان ضلال، سرنفرِ راهزنان وهم و خیال» (مرزبان‌نامه ۱۴۸،۱) دزد و عیّار بودن خیال از این بیت نظامی نیز برمی‌آید:

ازین مشتی خیال کـاروان‌زن　　　عنان بستان، عَلَم بر آسمان زن

(خسرو و شیرین ۴۲۷)

مولانا بدون لفظ «خیال» از دزدانی لطیف در پردهٔ شب حرف می‌زند:

درون پردهٔ شـبها لطـیف دزدانـند　　　که ره برند به حیلت به بام خانهٔ راز

(کلیات ۷۵،۳)

که «پردهٔ شبها» ممکن است از خیالبازی (پیشگفته) تأثیر گرفته باشد. سعدی این صورتهای خیالی را «آشنایان» می‌خواند، که به کنایه یعنی خیال معشوق:

مجال خواب نمی‌باشدم ز دست خیال　　　درِ سـرای نشـاید بـر آشـنایان بست

(غ ۴۰)

جای دیگر می‌گوید از بیم این صور لطیف و چالاک به همان گونه خوابش نمی‌برد که مردم از ترس شبروان و عیّاران؛ که پیداست خیال خود آن عیّار فتّانْ مراد اوست:

گر آن عیّار شهرآشوب روزی حال من پـرسد

بگو: خوابش نمی‌گیرد به شب از دست عیّاران

(غ ۴۵۱)

خواجو، که بیت او نیز گویاست:

هر شبم شـبروان خـیل خـیال　　　حمله آرند و راه خواب زنـند

(دیوان ۶۹۲)

به همین سان خیالی که شبرو است در سخن سلمان:

یک شب از دیـدهٔ مـا نـیست خـیالت خـالی　　　شبروی شب همه شب در پیِ شب‌پیماییست

(دیوان ۷۷)

این‌گونه ابیات، بیانگر غلبهٔ روح تخیل در شعر حافظ و الفت فراوان او با این عوالم است.

۶. قـصّهٔ عشـق را خـموشی نـیست　　　خـامُش ایـنجا زبـان گـفتار است

لا: «لا»ی نفی جنس (چیزی از جنس بریدن) که اسم آن (انفصام) منصوب است.

انفصام: بریدن و شکستن؛ قول خدای ـ جلَّ و عزَّ ـ را در «لَاآنـفصامَ لهـا» چـنین تفسیر کرده‌اند. (جمهرة) فَصْم = شکستن بدون جدا شدن (لسان‌العرب) حافظ به عین عبارت قرانی تبرّک جسته است. (بقرة ۲۵۶) «جز انفصام عُـروهٔ پـادشاهی و انـهدام عمدهٔ دولت ازو حاصل نشود.» (مرزبان‌نامه ۵۲،۱)

فُصِمَتْ: از آن روی به صیغهٔ مؤنث آمده که «لسان» در عربی، هم مذکّر می آید و هم

مؤنث. (قزوینی آن را در حاشیهٔ شعر به نقل از لسان‌العرب ذکر کرده است.)

لسانُ مقال: (یا مطابق قزوینی: لسان‌القال) در برابر «لسان‌الحال» یا «زبان حال» قرار دارد، که پیشتر درباره‌اش توضیح داده شده است. (نک. ح ۵/۴، و: ح ۱۷۰/۴.)

۷. تُرک: از نظر دستوری، صفتی است جانشین موصوف (یار، دلبر، محبوب و...) نیز به معنی مطلق معشوق، یا معشوق زیبای سپیدروی، و یا سنگدل و یغماگر فراوان به کار می‌رود.

۸. در جمال کمال یافتی کام　　　چشم بد دور دارد از تو خدای

صَرَّف: قزوینی: صرف (بدون تشدید) اکبری حامد: بدون تشدید هم درست است، ولی چون «صَرَّفَ» را مبالغهٔ «صَرَفَ» نوشته‌اند، با تشدید در مقام دعا بهتر است. (حافظانه‌های عربی ۲۳)

عین کمال: =عین‌الکمال (ترکیب اضافی) چشم‌زخم، یعنی نظری که به چیز زیبا و خوش ضرر برساند؛ چشم بد، چشم حسود، چشم‌زدگی. (دهخدا) ثعالبی: هرگاه چیزی به غایت کمال برسد چنان‌که هر نگرنده را به شگفتی وادارد و از آن روی گزندی به آن برسد، گویند: عین‌الکمال به او رسید. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۳۸۵) به نظر می‌رسد در این ترکیب (که ظاهراً از اصطلاحات زبانی است) واژهٔ «کمال» از مقولهٔ تسمیه به ضد به قصد دفع شئامت باشد، در برابر چیزی چون «عین‌السّوء»، که این‌گونه نامگذاری در پارسی و تازی نمونه‌های فراوان دارد. اما این‌که برخی گفته‌اند مردی کمال نام به شوری چشم مشهور بوده و آن را وجه تسمیهٔ آن خوانده‌اند، به نظر مطلبی افواهی می‌نماید. «عینِ کمال» و «عین‌الکمال» در متون ادب بسیار آمده است؛ جرفاذقانی: «در نباهت قدر و طراوت حال و نفاذ امر و علوّ رتبت به عیّوق رسید تا عین‌الکمال اثر کرد و به چشم‌زخم ایام و تصاریف روزگار، روی در تراجع نهاد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۴۱) کمال اسمعیل:

چشم رهی از جمال تو دور مباد　　　هرچند ز تو دور شود عین کمال

(که ایهامی هم به چشم خود کمال‌الدین اسمعیل دارد.) دقائقی مروزی این بیت را نقل کرده (نمی‌دانم از خود اوست یا دیگری؟):

چشم بد زمانه و عین کمال دهر　　　مانا که در تغیّر عدلش اثر نمود

(راحة‌الارواح ۱۱۲)

امیرحسن دهلوی:

فال مبارک است نظر بر جمال تو　　　مصروف باد عین کمال از کمال تو

(دیوان ۳۲۵)

(احتمال دارد حافظ لخت دوم حسن را به عربی گردانده باشد.)

جمال‌الکمال: چنین است قزوینی، سایه و بیشتر طبعهای دیگر (البته نیساری کلّ این غزل را نیاورده است تا بتوان بررسی دقیقتری در باب نسخ خطی داشت) اما خطیب رهبر نسخی را که «کمال‌الجمال» دارند ترجیح می‌دهد. (دیوان [...] حافظ شیرازی، با شرح ابیات و [...] خطیب رهبر ۴۰۹ ح) آخر چرا؟ مگر کمال دارای جمال خاص خود نیست؟

۱۰. پیک دلدار! حق بوَد یارت　　　مرحبا، مرحبا، درآی، درآی

به احتمال بسیار، برگرفته از سنایی:

ای ز پردهٔ زمانه آمده اینجا　　　مرحبا، مرحبا، تعال، تعالا

(دیوان ۷۹۹)

حِمیٰ: آنچه منع شود از آن. می‌گویند: اَحْمَی المکانَ = جَعَلَهُ حِمیً لایُقْرَبُ. (آنجا را قُرُق کرد تا نتوان بدان نزدیک شد.) «حِمیٰ» جایی است که از آن محافظت می‌شود تا کسی آنجا را چراگاه چهارپایان خود نسازد. (لسان‌العرب) علامه قزوینی، پس از ذکر معنی واژه: «در عرف شعراءِ عرب غالباً به معنی محل اقامت معشوق، که دست هیچ کس بدان نمی‌رسد، استعمال می‌شود.» (دیوان، طبع قزوینی، غ ۴۶۹ ح) دقائقی: «حدیث مهد لِویٰ و ماجرای ایام حِمیٰ با عاشقان عرب باید گفت، نه با کودکان مکتب.» (راحة‌الارواح ۲۱) (این واژه در ۴۵۱/۸ و ۴۶۰/۱ نیز آمده است.)

* * *

پرویز اهور این غزل و غزل ۴۶۰ (اتت روائحُ رَندِ الحِمیٰ و زادَ غَرامی...) را مربوط به ایام دوری دوسالهٔ شاه شجاع از شیراز، پس از تسخیر این شهر به دست محمود می‌داند. (کلک خیال‌انگیز ۱، ۳۷۷ـ۳۷۸) شگفتا، یعنی حافظ آمده به عنوان نایب‌مناب شاه شجاع و از زبان او غریبانه‌سرایی کرده؟ شاید منظور ایشان غربت دوسالهٔ خود خواجه بوده و سهو قلم شده باشد، الله اعلم. در هر حال، کلّ ساختار این غزل ملمّع بر پایهٔ بنمایه‌ها و مضامین رایج در سنّت کهن رَبع و اَطلال در شعر تازی است، که بر چند شعر خواجه تأثیر نهاده. بهترین آنها به گمان این نگارنده همان غزل ۴۶۰ است. (نک. شرح آن.)

۱ شَمَمْتُ رَوحَ وِدادٍ وَ شِمْتُ برقَ وِصال
بیا، که بوی ترا میرم، ای نسیم شِمال

۲ اَ حادیاً بِجمالِ الحبیبِ، قِفْ وَ اْنْزِلْ
که نیست صبر جمیلم ز اشتیاق جَمال

۳ حکایت شب هجران فروگذاشته به
به شکر آن‌که برافکند پرده روز وصال

۴ چو یار بر سر صلح است و عذر می‌خواهد
توان گذشت ز جور رقیب در همه حال

۵ بیا، که پردهٔ گلریزِ هفت خانهٔ چشم
کشیده‌ایم به تحریرِ کارگاه خیال

۶ بجز خیال دهان تو نیست در دل تنگ
که کس مباد چو من در پی خیال مُحال

۷ ملالِ مصلحتی می‌نمایم از جانان
که کس به جِد ننماید ز جان خویش ملال

۸ قتیل عشق تو شد حافظ غریب، ولی
به خاک ما گذری کن، که خون مات حلال

۱. بوی خوشِ دوستی شنیدم وان برق وصال را بدیدم
سعدی، در غزلی که نشان دهندهٔ برخی قرابتهای غزل حافظ با آن است:
جزای آن‌که نگفتیم شکر روز وصال
شب فراق نخفتیم لاجرم ز خیال
(غ ۳۴۷)
رَوح: بالفتح، آسایش و باد نرم، و یَومٌ رَوحٌ اَی طَیِّب. (منتهی‌الارب) اینجا هردو معنی آسایش یا آرامش و باد خوش یا نرمْ قابل اراده است؛ سنایی:
سرّ او بهر حلّ مشکلها رَوح جانها و راحت دلها
(حدیقه ۴۶)

شِمتُ: از مصدر «شَیْم»؛ شامَ البرقَ: سر در وانگریست برق را به امید آن‌که کجا بارد و کجا رود. (منتهی‌الارب)

از آنجا که وصال را «برق» خوانده، ممکن است ناظر باشد به: الاحوالُ کَاَلبروق... (نک. ح ۷/۲.)

۲. ای حُـــدیٰ‌خوانِ قـــافلهٔ دلبـــر   بـــازدار اُشـــتران، درنگ آور

سعدی:

بدار، یک نفس، ای قائد، این زمام جِمال

که دیده سیر نمی‌گردد از نظر به جَمال

(از غزل پیشگفته)

خواجو، که احتمالاً حافظ از او نیز تأثیر پذیرفته است:

خـداونـدا، بـده صبر جـمیلم   که می‌نشکیبم از صاحب جمالان

(دیوان ۷۴۱)

حادِی: اسم فاعل از حُدیٰ و حُداء =آواز ساربان برای تهییج شتران برای حرکت و حمل بار؛ از اشعار منسوب به مجنون:

قُلتُ لَبَّیکِ اِذْ دَعانی لکِ الشَّـو   قُ و لِـلحادیَینِ کُـرَّ المَـطِیّا

(دیوان مجنون لیلی ۲۲۴)

(گفتم: لبّیک، ای لیلی، آنگاه که شوقْ مرا به سوی تو خواند/ و به دو حُدیٰ‌خوان گفتم: شتران را برانید.) نمونه‌ای از حدی‌خوانی را جامی از سَریّ سقطی (عارف معروف) نقل کرده در رقعه‌ای که به جنید بغدادی نوشته است: «سَمِعْتُ حادیاً یَحْدو فی البادیة و یقول:

اَبکی و ما یُدْریک ما یُبْکینی

ابکی حِذارَ اَن تُفارقینی

و تقطعی حَبلی و تَهْجُرینی»

(بهارستان ۳۰)

(سری سقطی: شنیدم حدی‌خوانی در بادیه می‌خواند و می‌گفت: می‌گریم و نمی‌دانی چه مرا می‌گریاند./ می‌گریم از بیم آن‌که از من جدا شوی/ و پیوند از من بگسلی و تنهایم بگذاری.)

جِمال: یکی از جمعهای «جَمَل» (= شتر) این لغت چند جمع دارد. (نک. لسان‌العرب، مادّهٔ «ج م ل».)

صبر جمیل: صبر نیکو، چیزی چون صبر بسیار یا جزیل

جِمال ـ جمیل ـ جَمال: جناس اشتقاق دارند، همچنان‌که در بیتهای سعدی و خواجو نیز دیدیم.

۳. پرده برافکند: یعنی روز وصل، پردهٔ سیاهی را از پیش شب هجران کنار زد.

۴. عذر می‌خواهد: محجوب همین را بر ضبط قزوینی (عذر می‌طلبد) ترجیح می‌دهد با این استدلال که در اشعار حافظ «عذر» همراه با فعل «خواستن» آمده، نه با «طلبیدن». («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۴.) اگر این نگارنده، همچون استاد فقید، ضبط «می‌خواهد» را ترجیح می‌دهد، از جهت قدمت نسخ حاوی این ضبط است، و نه با چنین توجیهی. این خود یک نمونه از بحثهای رایج در باب ضبطها در مورد حافظ است. آیا همراه بودن «عذر» با «خواستن» دلیل بر این است که شاعر حتی یک بار «طلبیدن» را نیاورده باشد؟ آیا مثلاً «پوزش خواستن» با «پوزش طلبیدن» فرقی، یا یکی بر دیگری رجحانی، دارد؟ در این‌گونه بحثها آنچه کمتر از همه مورد توجه و تأکید قرار دارد قضا را مهمترین عامل رجحان است، یعنی همان قدمت نسخ؛ و این عادت آنچنان در حافظ‌پژوهان متمکّن شده که مشکل بدین سادگی رفع و روشی اصولی‌تر جایگزین آن شود.

۵. پردهٔ گلریز: مطابق بهار عجم، پارچه‌ای است که گلهای سرخ در آن بافند. (نیز نک. دهخدا، ذیل «گلریز»، که بیت حافظ را هم در شمار شواهد آورده است.)

خانه: در اینجا اتاق یا حجره یا غرفه است، و نه مجموعهٔ بنا، یعنی هفت اتاق یا غرفهٔ چشم، همچون «هفت پرده» یا هفت لایهٔ آن، چنان‌که چند بار در حافظ مبنای مضمون قرار گرفته است، مثل:

اشک حرم‌نشین نهانخانهٔ مرا　　　زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

«خانه» به معنی مذکور را حسینعلی هروی نیز به درستی متذکر شده و توضیح داده است. (نک. نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۵۴.)

کشیدن: ایهام میان سه معنی: کشاندن، گستردن یا پهن کردن، و رسم کردن

تحریر: به گمان من، مناسبترین معنی برای آن در اینجا سایه زدنِ معمول در نقاشی است، چیزی نزدیک به «هاشور» (فرانسوی) در رسم. (نیز نک. «تحریر» در: ح ۳۱/۳.) توجه داشته باشیم که وقتی در بیت اخیر و بیت متن، هردو، تحریر همراه با واژهٔ «خیال» آمده، همین خود هدایت کننده به معنی درست آن است، زیرا در هر تابلوی نقاشی آنچه بیش از هر چیز خیال‌انگیز است همین سایه زدن و سایه و روشن

با آن پدید آوردن است؛ سعد وراوینی عیناً «کارگاه تحریر» را آورده است: «هر نامه‌ای از نسایج قلمش نقش‌بندان کارگاه تحریر و تحبیر را کارنامه‌ای.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۴)

کارگاه: پیشتر دربارهٔ «کارخانه» گفتیم: اگرچه در برخی موارد با «کارگاه» هم‌معنی است و به دستگاهی بزرگ اطلاق می‌شود و از همین‌روی کلّ جهان را کارخانه یا کارگاه خوانده‌اند، لیکن کارگاه در برخی موارد دیگر، کوچکتر و محدودتر از کارخانه است. (ح ۵۷/۳) مورد حاضر به‌گمان من در همین شمار است. استاد فروزانفر با دقت نظر خاصّ خودشان آن را به معنی چیزی چون دار قالی یا پارچه‌بافی دانسته‌اند، که محتمل است منظور حافظ نیز بوده باشد (اگرچه این نگارنده احتمالهایی دیگر هم برای آن ذکر خواهد کرد): محلّی خاص که دستگاه نسّاجی را آنجا قرار می‌دهند، و آن معمولاً عبارت است از گودالی که جولاه و بافنده پاهای خود را در آن فرومی‌گذارد، و نورد که پارچهٔ بافته را بر آن می‌پیچند و ابزاری که تارها را از آن می‌گذرانند (در بشرویه آن را «گُله» می‌گویند) و چوبی بر دیوار که سر تارها را بر آن می‌بندند و آلتی چوبین که آن را «ماکو» می‌نامند و نخهای پود را به‌وسیلهٔ آن در تارها قرار می‌دهند؛ مجازاً بافتنی که بر روی کارگاه می‌گسترند. (شرح مثنوی ۱، ۲۶۱) و اما با توجه به ظرافتها و نقش و نگارهایی که از بیت برمی‌آید (از جمله این‌که «گلریز» احتمالاً ایهام به گلهای «ریز» در برابر «گل‌درشت» هم دارد) و کلاً سایه و روشن‌های خیال، امکان دارد کارگاه چیزی باشد چون آتلیهٔ نقاشی در زمان ما. احتمال دیگر، چیزی است کوچکتر از آن (که در کوچکی شبیه دارِ مورد نظر روانشاد فروزانفر است) و آن عبارت است از دستگاه رنگ‌ریزی و رنگ‌آمیزی بر روی پارچه، که به کمک شابلون صورت می‌گرفت و می‌گیرد، همچنان‌که در رنگدار کردن گوبلن، که دارای نقوش و رنگهای بسیار ظریف است، به کار می‌رود؛ دستگاهی با پیشینهٔ کهن در چین، ژاپن و غیره. (در مورد «شابلون» که نوعی از آن هم در خوشنویسی کاربرد دارد، نک. حمیدرضا قلیج‌خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران، روزنه، ۱۳۷۳، ذیل «شابلون»؛ نیز فرهنگ بزرگ سخن، به سرپرستی حسن انوری، ذیل همین واژه.) خوانندگان از این میان می‌توانند هرکدام را که بهتر دیدند مبنای تصویر قرار دهند، اگرچه مورد اول و سوم از این جهت که دستگاه‌اند احتمال بیشتری دارند؛ امیرحسن «کارگاه» را با «لطافت» همراه کرده است:

آن نقش کارگاه لطافت ز کار کیست؟

وان سرو جویبار جوانی بهار کیست؟

(دیوان ۵۳)

«کارگاه» به این معنی در اشعار حافظ با واژهٔ «خیال» همراه است، چنان‌که در بیت متن، این‌دو تشکیل ترکیب داده‌اند، و نیز:

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم   بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم

به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم

ترکیب «کارگاه خیال» را شاعران پیش از حافظ نیز دارند؛ عراقی:

درنیابند نقش این خانه   نقش‌بندان کارگاه خیال

(کلیات ۸۴)

امیرحسن دهلوی:

منقّش همه جامه‌های ثقال   نگنجیده در کارگاه خیال

(دیوان ۵۶۸)

در باب بیت متن، زریاب خویی «تحریرْ کارگاه خیال» را به صورت اضافهٔ مقلوب (= کارگاه تحریر خیال) درست می‌داند، با استناد به این بیت خواجه:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان   تحریر خیال خط او نقش بر آب است

(آئینهٔ جام ۱۱۱ـ۱۱۲) به گمان بنده، با توجه به معنای روشنی که برای «تحریر» ذکر شد، دیگر وجهی یا موجبی برای تشکیل ترکیبی ناهموار و بدگوار از این دست وجود ندارد. حدس و گمان‌ها تمامی ندارد. مسعود فرزاد «به تحریر کارگاه خیال» را تحریف «سحرگه به کارگاه خیال» می‌داند، با استناد به بیت سیف اسفرنگی:

ز زیر پردهٔ گلریز شب سوی خورشید   سحر به چشم تباشیر خنده زد یعنی...

حسینعلی هروی در مطلبی مستند و در ضمن شرح بیت، نظر فرزاد را رد کرده است. (نک. نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۵۳ـ۵۹.) با شواهدی هم که این نگارنده داده است دیگر جایی برای توسّل به این‌گونه گمانها باقی نمی‌ماند.

بحث مذکور هروی دربارهٔ این بیت، نسبتاً دقیق و همراه با شواهدی از حافظ است. در ضمن آن نوشته‌اند: اشکال معنی بیت، وجود معناهای دوگانه و سه‌گانهٔ کلمات است که اتفاقاً ـ یا تعمداً ـ هر معنی کلمه نیز مناسبتی پیدا می‌کند و از تراکم وجوه مختلف و معانی مضاعفْ مجموعاً سطح لغزنده‌ای به وجود می‌آید. همچنین این بیت را علامه قزوینی نیز شرح کرده‌اند، که تفاوتهایی با شرح فوق از هروی دارد. («شرح یکی از ابیات حافظ»، یادگار، س ۲، ش ۴، ص ۳۷ـ۴۱.)

اکنون با روشن شدن عناصر مهم بیت، ببینیم کل تصویر در این بیت بسیار ظریف

چگونه است. مضمون با پرده‌های چشم، چند بار در اشعار حافظ به اَشکال مختلف دیده می‌شود، از جمله همین‌جا. شاعر هفت لایهٔ چشم را به پرده‌ای گلریز یا قلمکار مانده می‌کند که خیال یار با زدن سایه و روشن به آن، تصویری مرکّب و بدیع ساخته است. «گلریز» را از دو جهت می‌توان در نظر مجسّم کرد: یکی این‌که خیال یار که به چشم شاعر درآمده همچون پیکر دلارای خود او گل از آن می‌ریزد. دیگر فروریختن گلهایی از اشک سرخ و گلرنگ شاعر از شوق مَقدم خیال دوست، همچنان‌که در «اشک گلگون» (=گل‌مانند، با ایهام به اسب شیرین) و نظایر آن دیده‌ایم. در این صورت باید بپذیریم که بیت دارای تراکم یا ازدحام تصویری است، مگر این‌که بگوییم خود شاعر یک تصویر واحد را از آن اراده کرده است، و نه بیش. در هر حال، ازدحام تصویر، آن هم در شعر سراسر ایهام سدهٔ هشتم، امری ناشناخته نیست. و اما پرده‌های هفتگانه به نظر می‌رسد برای القای این معنی است که شاعرْ دلدار را به سوی خود می‌خواند و می‌گوید: بیا که من هفت پردهٔ چشم را، که در نهایت ظرافت بر آنها با اشک گلگون خود نقش و نگار زده‌ام، همچون پرده‌ها و پوششهای محافظ آویخته‌ام تا چشمانم در درون آنها و بی‌زحمت اغیار با خیال تو هماغوش شود. نظامی، در معراجیهٔ خود در بیان حضور حضرت پیامبر در بارگاه الهی، از پرده‌هایی سخن می‌گوید که دست وصال فروافگنده است تا تنها و تنها حضرت بماند و حق:

پرده درانداخته دست وصال		از در تعظیم سرای جلال
(مخزن ۱۸)

و به هر حال هر وصالی، چه با خود یار و چه با خیال او، باید در درون پردهٔ سرّ و ستر باشد. بقیهٔ معانی ضمنی و ایهامی برای آراستن هرچه بیشتر تصویر به چم و خم‌ها و سایه و روشن‌های تخیّل است. گلریز، تحریر و کارگاه دارای چنین نقش و کارکردی در این طیف خیال‌اند.

۶. از تعابیر رایج بر گِرد خُردی دهان یار است که تاکنون بارها داشته‌ایم، ضمن این‌که وصول به این دهان و بوسه ستاندن از آن نیز از خیالات خام خوانده می‌شود؛ عماد فقیه:

دهان تنگ ترا درنیافت کس به گمان		بدان دهن، دل تنگ من این گمان نبرد
(دیوان ۱۴۰)

ناصر بخارایی:

خیال بست تصوّر، دهان تنگ ترا		زهی تصوّر باطل، زهی خیال محال
(دیوان ۳۱۸)

بوسه جُست از دهنت، تنگ درآمد به عدم
تا چه آرد به سر این عقل محال‌اندیشم
(همان ۳۳۸)

۷. به راستی تنها یک روحیهٔ عجین با طنز و طیبت می‌تواند چنین چیزی بگوید. ملال مصلحتی، چیزی است چون اکراه و تکدّر نشان دادن در ظاهر یا ترشرویی نمودن دروغین، در حالی که به گفتهٔ شاعر، دل همچنان در هوای یار است، گو این‌که آن معشوقی که ما برای حافظ می‌شناسیم بیش از آن دارای فراست و ذکاوت است که صوری یا دروغین بودن این ملال را از وجنات شاعر درنیابد. در هر حال، این نگارنده، با وجود عمری زیر و رو کردن متون ادب، تاکنون مضمون ملال مصلحتی نمودن را جز در حافظ ندیده است.

قزوینی بیت را ندارد، ولی سایه به گمانم با تشخیص ارزش و انفراد مضمون در این مورد به درستی پیروی از متن دلخواه خود نکرده و بیت را آورده است، نیساری نیز. با اوصافی که ذکر شد، آیا حیف نیست چنین مضمون دلپذیری جایش در شعر خواجه خالی بماند؟

۸. قتیل عشق: معادلی عاشقانه و شاعرانه است برای اصطلاح عرفانی «قتیل‌الله». به سخن احمد غزّالی بنگریم: «آن را که جمال است شهید حق است، زیرا که شهیدِ وی مشاهدهٔ حق است، که در آن مظالم سرّ هستی وی را برداشتند که شهادت از مشاهده‌اند [کذا ـ م] ایشان کشتگان حق‌اند در حرم مشاهدهٔ او [...] "قتیل‌الله" این را خوانند که جمال بر او کشف کنند تا حیات عادی وی فنا شود. از آن فناش بقا دهند.» (از «بحرالحقیقة»، مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزّالی ۶۱) سعدی: «مقتول دوست»:

مکن گریه بر گور مقتول دوست   قل الحمدُلِلّه که مقبول اوست
(بوستان ۱۱۴)

خاک ـ خون: حافظ هم مثل دیگران بارها این‌دو را در تناسب با همدیگر آورده است. (نک. ح ۴۱۱/۷.)

* * *

تمامی ابیات شعر بر محور وصالی است که برای شاعر فرارسیده، حتی اگر به قول خود او چون زدن برقی در لحظه‌ای بوده باشد. آن ابیاتی هم که مستقیماً در بیان این موضوع نیستند در ابراز شوق‌اند نسبت به یاری که ظاهراً از تحاشی و تجنّب دست

برداشته و به جبران مافات آمده است، و خوش‌آمد گویی بـه او و خـلاصه از هـمین مقولهٔ کاملاً مرتبط. شایان توجه این‌که شاعر هم متقابلاً به این ملاطفت پاسخ مـثبت داده، چنان‌که بیتهای ۳ و ۴ در این باره‌اند که او نـیز دست از گـلایه از دوری گـزیدن پیشین یار می‌کشد. بدین قرار، هیچ بیتی جدا و به دور از این کلیت نیست، حتی بیت ۷ (همان ملال مصلحتی) هم کاملاً پیوسته به موضوع است، زیرا خود شاعر قید می‌کند که این ملال نشان دادن او نیز از ژرفای دل نیست. باز دیدیم که شاعر برای خیر مقدم گفتن به دوست، پرده‌های چشم خویش را به زیر پای خیال او پهن کرده است.

و اما تحلیلهای این کمترین از اشعار خواجه به گمانم تا کنون نشان داده است که آن تعداد از غزلها که دارای ساختار معناییِ متنوع یا گسسته‌نمایند، به خلاف ظن اغلب، نسبت به آنهایی که دارای پیوستگی و یکپارچگی‌اند چندان زیاد نیستند، اگرچه مـن هم مثل دیگران همواره بر تنوع مضمونی ابیات او به عنوان یک شاخصهٔ مشخّص و مسلّم سبکی در بخشی از غزلیاتش تأکید کرده‌ام، چه اساساً غزل پارسی در کلّ فرایند دگرگونی خود به گونه‌ای پیوسته در جهت تنوع ساختاری حرکت کرده تا به اوج آن در سبک هندی رسیده، و شعر خواجه هم فاصلهٔ زمانی یا سبکیِ زیادی با آن ندارد، چنان‌که اهل نظر نیز بر این مطلب صحّه نهاده‌اند. بنا بر این، تـنوع یـاد شـده اسـاساً انکارپذیر نیست. اما اصل اختلاف نظر من با برخی حافظ‌پژوهان ارجمند (که به گمان من در برآورد شمار غزلهای متنوع‌المضمون او مبالغه می‌کنند) در شمار یا درصد این دست غزلهاست، و نه در نفس قضیه. چند سال پیش در نوشته‌ای نـتیجه گـرفتم کـه میزان این‌گونه غزلها به زحمت به نیم آنها یا ۵۰٪ می‌رسد. («آماری از تنوّع مضمونی در غزلهای حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش سوم و چهارم، س بیست و نهم، پاییز و زمستان ۱۳۷۵، ص ۳۳۵ـ۳۴۰.) اکنون مـطمئن‌تر از نتیجه‌گیری خویشم، و حتی می‌خواهم بگویم شمار آنها حتی به نـصف غـزلها هـم نمی‌رسد. شاید شما نیز، اگر بحثها و تحلیلهای بنده در این دفتر را دنبال کرده باشید، با من همداستان شوید. این تجزیه و تحلیل‌ها اگر خود هیچ سودی نداشته باشد، باری قلّت نسبی تعداد غزلهای متنوع‌المضمون حافظ را در عمل و بـه نـحوی مسـتدل‌تر نشان داده است.

به هر حال، غزل حاضر، با آن‌که برخی ابیات آن ممکن است در نظر اول جـدا از محور یا دایرهٔ اصلیِ مضامین بنماید، با قدری دقت و به قـراری کـه قـید شـد دارای پیوستگی کامل در چهارچوب محتوای مورد نظر شاعر است.

۱ دارای جهان، نصرت دین، خسروِ کامل
یحیَی بْن مظفّر، ملِک عالِم عادل
۲ ای درگهِ اسلام‌پناهِ تو گشاده
بر روی زمین، روزنهٔ جان و درِ دل
۳ تعظیم تو بر جان و خِرد، واجب و لازم
اِنعام تو بر کون و مکان، فایِض و شامل
۴ روز ازل از کلک تو یک قطره سیاهی
بر روی مَه افتاد، که شد حلّ مسائل
۵ خورشید چو آن خال سیه دید، به دل گفت:
ای کاج که من بودمی آن هندوی مُقبل
۶ شاها، فلک از بزم تو در رقص و سماع است
دست طرب از دامن این زَمزَمه مگْسِل
۷ مَی نوش و جهان بخش، که از زلف کمندت
شد گردن بدخواه، گرفتار سَلاسل
۸ دَور فلکی یکسره بر مَنهَج عدل است
خوش باش، که ظالم نبرد راه به منزل
۹ حافظ، قلم شاه جهان مَقسِمِ رِزق است
از بهر معیشت مکن اندیشهٔ باطل

۱. سنایی (با التزام الف تأسیس در قافیه):
ای حل شده از علم تو صد گونه مسائل
وی به شده از دست تو صد علّت هائل
(دیوان ۳۵۳)

ادیب صابر (مثل حافظ بدون التزام مزبور):
ای در حسد چشم تو هاروت به بابِل
من در هوس زهره و هاروت تو بی‌دل
(دیوان ۲۲)

نصرةالدین یحیی بن مظفّر: (مقـ ۷۹۵ به دست تیمور) برادرزادهٔ شاه شجاع و حاکم یزد؛ شاه شجاع در نخستین سال سلطنت خودْ یحیی را در قلعهٔ پهن شیراز محبوس کرد. وی با همدستی عده‌ای، کوتوال قلعه را اسیر و قلعه را تصرف کرد، و وقتی شاه شجاع سپاهی را به سرکوبی او فرستاد طلب بخشش کرد و بخشیده شد. (حسینقلی ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۳۶ـ۱۳۷) آنگاه شاه شجاع یحیی را به حکومت یزد فرستاد، ولی او باز نمک‌نشناسی کرد و نزاع آغاز نهاد، و چون شاه شجاع یزد را به دست قوام‌الدین صاحب‌عیار محاصره کرد یحیی بار دیگر طلب عفو کرد، و باز همان حکایت بخشودگی. (همان ۱۳۸، به تلخیص) یحیی به هنگامی که محمود با اخذ کمک از سلطان اویس ایلکانی در برابر برادر، شیراز را محاصره کرده بود به محمود پیوست. (همان ۱۴۵) شاه شجاع در سال ۷۶۵ (از کف دادن شیراز) برای ایمن ماندن از مکر و کید یحیی، دختر خود، شاه سلطان، را به او داد. در سال ۷۷۷ که شاه شجاع در تبریز بود، یحیی به خیال استفاده از دوری او از مرکز حکومتش افتاد. لشکریان شاه شجاع را مورد حمله قرار داد و شکست. اما در ۷۷۹ شجاع، آزرده‌دل از مزاحمتهای یحیی، با لشکری گران به سوی یزد حرکت کرد. یحیی این بار زن و فرزند خود را به شفاعت نزد عم فرستاد. شجاع باز او را عفو کرد، مشروط بر این‌که آخرین بار باشد که خلاف می‌ورزد. (دربارهٔ جزئیات این رویداد، نک. غنی، تاریخ عصر حافظ ۲۹۹ـ۳۰۳؛ نیز ستوده، همان ۱۸۵ـ۱۸۸.) حکایت دراز عصیانگریهای یحیی و خشم شاه شجاع و بخشش او و یادآور عفوهای مکرر وی در حق محمود و غیره بود، که جز گستاخ‌تر کردن خصم حاصلی نداشت. در هر حال یحیی هیچگاه، حتی در ایام اوج اقتدار شاه شجاع، دست از خلاف و نفاق با او بازنداشت و همواره یک پای ثابت نگرانیهای او بود.

از چهار فرزند شرف‌الدین مظفر، پسر امیر مبارز، نام دوتن (یحیی و منصور) بارها در اشعار حافظ آمده است. قاسم غنی می‌نویسد: حافظ در شش جا نام یحیی را ذکر کرده، و اشعار مربوط را هم ذکر می‌کند. (نک. یادداشتها ۱۸۸ـ۱۸۹.)

و اما حافظ ظاهراً خیری یا خیر چندانی از چند مدح خود از او ندید. سند آن سخنان خود او در این باره است، از جمله در خطاب به اهل یزد با کنایه از بی‌بهرگی خود از آن شهر (یحیی) می‌گوید:

عمرتان باد و مراد، ای ساقیان بزم جم

گرچه جام ما نشد پرمَی به دوران شما

دیگر در قطعهٔ ۱۰ (با صراحت بیشتر):

شاه هُرموزم ندید و بی‌سخن صد لطف کرد
شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نـداد

در مقطع غزل حاضر هم به خود وعده می‌دهد که شاه یحیی هوای او و معاش وی را دارد، لیکن پیداست که خواجه حق داشته در مورد معیشت خود نگران باشد، و آن «اندیشهٔ باطل» چندان باطل و بی‌دلیل هم نبوده است.

۳. فایض: در عربی اسم فاعل (پارسی: صـفت) از مـصدرهای فَـیض، فُـیوض و فَیَضان = روان، لبالب (منتهی‌الارب) فروریزنده

۴. نزاری، هم دربارهٔ نقطهٔ سیاه بر روی خورشید:

بـــر جــمالش نـقطه‌ای دیـدم، عـجب آمـد مـرا
تا چـرا بـر روی خـورشید آن سـیاهی کـرده‌انـد
گفتم: آن خال سیه بر روی خوبت چیست؟ گفت:
دانــــهٔ فــلفل ز هــندستان بــه روم آورده‌انــد

(دیوان ۱، دیباچه ۳۶۶)

که بسیار محتمل است حافظ از آن تأثیر پذیرفته باشد، با قدری تغییر دادن آن.

سیاهی: = مرکّب، دوده، اَنقاس؛ در شعر نزاری نیز بـه هـمین مـعنی است. کـمال خجندی:

ز هر لفظش روان مگذر چو خامه　　　به هر حرفی فرورَو چون سیاهی

(دیوان ۳۹۰)

سیاهی در بیت حافظ به همین معنی است، اگرچه معنای معمول آن هم اراده شده، درست مثل این بیت او:

کلک تو ـ بارَکَ اللّه ـ بر مُلک و دین گشاده
صد چشمه آب حیوان از قطره‌ای سیاهی

دربارهٔ سیاهی روی ماه، مطهّر بن طاهر مقدّسی نوشته است: دربارهٔ آن سیاهی که در چهرهٔ ماه دیده می‌شود اختلاف کرده‌اند: مسلمانان روایت کرده‌اند که فرشته‌ای آن لکّه را بر آن زده است، و روایت کرده‌اند که در آغاز، ماه نیز مانند خورشید بود و شب از روز بازشناخته نمی‌شد. پس خدای تعالی فرشته‌ای را فرمان داد تا پر خویش بر ماه کشد و آن را محو کند، و آن همان سیاهی است که در چهرهٔ ماه می‌توان دید. (آفرینش و تاریخ، مجلّد اول تا سوم ۲۹۲) مسائلی که حافظ به آن اشاره می‌کند به نـظر مـی‌رسد

همین اختلاف اقوال باشد که مقدّسی هم ذکر کرده، اما حافظ به ممدوح (یحیی) می‌گوید: قلم تو و قطره‌ای مرکب که در روز ازل از آن بر روی ماه افتاد حلّال این مسائل و اختلافات شد و معلوم شد که وجود و به دنیا آمدن تو (که از ازل مقدّر بوده) و قلم تو (که «مقسم رزق است») علت این خال سیاه است. این‌گونه غلوّها در مدایح بسیار است و شاعران در مدیحه‌سرایی‌هاشان بارها سلطنت ممدوح را امری مقدّر و ازلی و او را مصداق «ظل الله فی الارض» خوانده‌اند. خواهیم دید که در برخی تفاسیر از این دو بیت حافظ به آنچه ذکر شد التفات نشده، از جمله به این نهایت مبالغه در مدح، چنان‌که برخی مقصود شاعر را به اشتباه خداوند دانسته‌اند. (نک. ح ب ۵.)

۵. خال سیه: سنایی، در این‌که داشتن این خال آرزوی خورشید است:

خال مشکین نبود بر خورشید　　　خال بر دیده بود لیک سپید

(حدیقه ۸۵)

(نیز نک ابیات آتی دربارهٔ مقبل بودن این سیاه.)

کاج: صورتی است از کاچ، کاش، کاشکی و غیره. واجهای ج، چ، ش به دلیل قرابت مخرجْ ممکن است به همدیگر بدل شوند. در اشعار خواجه چند بار با این لفظ آمده است.

هندوی مُقبل: پیشتر گفته‌ایم که غلامان یا کنیزان هندو نسبت به ترکانْ کم‌بها، ارزان و زودیاب انگاشته می‌شدند. (ح ۸۳/۱) بدین سان «هندوی مقبل» را به جای مثلاً «مُدْبر» می‌توان ترکیبی پارادوکسی تلقی کرد. اما مقبل شدن آن به دلیل تعلق به معشوق یا ممدوح است، و از همین دست است سیاه یا زنگیِ مقبل برای خال؛ خواجو:

همچو زنگی بچهٔ خال تو گردم مقبل　　　گر شوم بر لب یاقوت تو پیروز امشب

(دیوان ۱۸۳)

سلمان، مثل حافظ «هندو»ی مقبل:

مقبل آن است که در چشم تو آید امروز　　　بجز از هندوِ چشم تو کسی مقبل نیست

(دیوان ۴۶)

ناصر بخارایی، نیز هندو و سیاه مقبل:

هندوی خال مبارک به گلستان رخت　　　گشت مقبول، که او هست سیاهی مقبل

(دیوان ۳۲۲)

و اما، چنان‌که اشاره رفت، از این دو بیت پیوستهٔ حافظ تفاسیر مختلف کرده‌اند،

اکنون به نمونه‌هایی از قدما و امروزیان بنگریم.

محمد دارابی، در حال و هوای قدمایی: «آن سیاهی که روی مه می‌نماید که آن را کَلَف گویند و حکما در این مسئله که آیا چه باشد حیرانند. بعضی می‌گویند که ثُقبه‌هاست [= سوراخها یا حفره‌هاست ـ م] بر روی ماه و ضَوءِ ماه بر آن ثقبه‌ها نمی‌تابد، از این جهت سیاه می‌نماید، یا ستاره‌ای چند است که به روی ماه افتاده یا عکس دریاهاست چنانچه مذهب حکمای هند است. لسان‌الغیب می‌گوید: این قطره سیاهی است که از قلم یحیی بن مظفر بر روی ماه افتاده [توجه کنیم که دارابی، با وجود تفکرات قدمایی‌اش، به خوبی دریافته که این قطره از کلک ممدوح حافظ بر ماه افتاده، در حالی که برخی امروزیان چون جناب جاوید، چنان‌که خواهد آمد، آن را مستبعد انگاشته‌اند ـ م] در این صورت حلّ مسائل شد چون بر هریک از این وجوهْ بحث و اعتراض لازم می‌آید [...] و هرگاه ظاهر شد که قطرهٔ سیاهی از کلک یحیی است که بر روی ماه افتاده حل مسائل شده و خورشید آرزو کرد که کاش قطرهٔ سیاهی از قلم یحیی بر روی من افتاده بود.» (لطیفهٔ غیبی ۲۴) که، گذشته از آن مطالب موهوم دربارهٔ حفره‌های ماه، معلوم می‌شود که غرض از شعر را به خوبی (و به خلاف غالب) فهمیده است.

زریاب خویی، همچون بسی موارد دیگر، به راههای دور رفته‌اند: حافظ ممدوح را عطارد فرض کرده. فلک عطارد در هیئت بطلمیوسی بالای فلک قمر است و در احکام نجوم قدیمْ این ستاره را دبیر فلک می‌خواندند. اگر عطارد دبیر فلک باشد، صفحه یا کاغذی که باید بر آن بنویسند کدام است؟ حافظ این صفحهٔ کاغذ را روی سفید ماه، که زیر فلک عطارد است، دانسته. از این کلک عطارد قطرهٔ مرکّبی سیاه بر روی ماه افتاده که حلّ مسائل شد، زیرا عطارد را ستارهٔ فلسفه و دانش و هندسه و شعر و بلاغت و مناظره می‌دانستند و از او در حل مسائل کمک می‌خواستند. استاد فقید آنگاه می‌افزایند: گویا بیشتر افراد خاندان مظفری چنین خالی داشته‌اند. (آئینهٔ جام ۳۱۳ـ۳۱۵) ملاحظه می‌کنید که همهٔ این توجیهات در این جهت است که ایشان نخواسته‌اند باور کنند که حافظ به آن صراحت و وضوح خطاب به یحیی، ممدوح خود، گفته است «از کلک تو». کدام عطارد یا دبیر فلک یا حلّال مسائل و غیره؟

هاشم جاوید هم مثل ایشان منکر خطاب شاعر به یحیی‌اند، با این فرق که خداوند را چونان مخاطب شاعر به جای عطارد نشانده‌اند. ایشان نخست «قطره» (ضبط مورد اتفاق خانلری و قزوینی، و نیز آمده در بیت دیگر حافظ) را نادرست و «نقطه» را

(مطابق نسخهٔ طوپقاپوسرای مورخ ۸۲۲) درست می‌دانند و معتقدند همین تبدیل موجب ابهام و سرگردانی شده. من از بحث مفصّل ایشان خلاصه‌ای نقل می‌کنم: معنی پنهان درپردهٔ الفاظ شعر، پیوندی با مضامین قرآنی و الهامی از تفسیر آیهٔ ۱۲ از سورهٔ بنی‌اسرائیل دارد. در تاریخ طبری می‌خوانیم که ابن‌عباس گفت: می‌خواهید آنچه را دربارهٔ خورشید و ماه و آغاز خلقت از پیامبر (ص) شنیده‌ام برایتان بگویم؟ خداوند دو خورشید از نور عرش بیافرید، و آن را که می‌دانست خورشید خواهد ماند به بزرگی دنیا... و آن را که می‌دانست تاریک می‌کند و ماه می‌شود کوچکتر آفرید، و در غیر این صورت شب و روز از همدیگر شناخته نمی‌شدند [...] جبرئیل (ع) را بفرستاد که بال خویش را سه بار بر روی ماه کشید (که در آن‌وقت خورشید بود) تا نور آن محو شد و روشنی نماند [...] و این سیاهی که مانند خطها بر ماه می‌بینید نشان محو است... محو آیت شب لکّه‌هایی است که در ماه است. (ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده ۱، ۴۰، ۴۱، ۴۸، ۴۹) پس آن مسائل مشکل، سرگردانی مردم در تشخیص ساعات عبادت، کار، استراحت و... حل شد، بدین سان که به فرمان خدای رحمان، پر جبرئیل، قلم ترسیم آن رقم سیاه بر روی ماه شد و از سودن پر او نقطهٔ سیاهی بر چهره ماه افتاد، و این منشور نوشته با کلک صُنع، مسائل مردم را حل کرد. (حافظ جاوید ۱۹۲ـ۱۹۵) آنگاه به صراحت: «آن کلک هم که نقطهٔ سیاهی از آن بر روی ماه افتاد کلک شاه یحیی نیست. آخر روز ازلْ شاه یحیی کجا بوده تا کلکی داشته باشد؟ نقطه هم بر روی ماه افتاده، نه روی شاه یحیی [آیا اصلاً کسی بیت را چنین خوانده که آن سیاهی بر روی یحیی افتاده؟ ـم] پس کلک، کلک خدایی و قلم، صنع است. (همان ۱۹۶ـ۱۹۷) به گمان این نگارنده، ایشان در چند مورد کم‌التفاتی کرده‌اند، یکی این‌که به جای ضبط کاملاً درست «قطره» در متن، «نقطه» را پسندیده‌اند، حال آن‌که خود شاعر هم در بیتی نظیر این «قطره» گفته (که بیت را در توضیح «سیاهی» (=مرکّب) نقل کردم.) جناب جاوید آن را چه می‌کنند؟ برای استحضارشان عرض می‌کنم که در بیت اخیر (۲/ ۴۸۰) اصلاً نسخه‌بدلی به صورت «نقطه» وجود ندارد. قصور دیگرشان در عدم توجه به معنی مرکّب برای «سیاهی» است، که «قطره» مطابق آن کاملاً درست است و «نقطه» اصلاً مناسب آن نیست. دیگر، و مهمتر، این‌که ایشان این دو بیتِ صریحاً مدحی را به خداوند و قلم صنع برگردانده‌اند، بی‌التفات به کلّ ساختار غزل که «تمام‌مدحی» است. (نیز نک. سخن پایانی.) وانگهی، ایشان که پرسیده‌اند در روز ازل یحیی کجا بوده، آیا آن همه مدایح را اعم از قصیده، غزل و... که شاعرانْ سلطنت ممدوح را ازلی یا نوشته

بر لوح محفوظ خوانده‌اند ملاحظه نکرده‌اند؟ وقتی مثلاً انوری، آن هم در مدح یک ممدوح زن (مریم خاتون)، می‌گوید:

آن‌که بر ده‌ست نهایت به ابد وان‌که بر ده‌ست بدایت به ازل

(دیوان ۱، ۲۹۰)

آیا می‌توان گفت یحیی در ازل کجا بوده؟ یا آنگاه که هم او لوح محفوظ را سخرهٔ قلم ناصرالدین طاهر می‌خواند (نک. همان ۶۸) باید از سخن حافظ ابراز شگفتی کرد؟ اینها تنها در ارتباط با ازل است، و به گمانم ایشان، که با متون آشنایند، در یک تصفّح ساده به نمونه‌هایی حادتر هم برخواهند خورد.

۶. دست از... گسِلیدن: گسلیدن از افعال دووجهی است، یعنی هم لازم می‌آید و هم متعدی. اینجا متعدی است = جدا کردن.

۷. سَلاسل: جمع سِلسِله = زنجیر، با ایهام به قلعهٔ سلاسل در شوشتر، که منصور، زین‌العابدین، پسر شاه شجاع را در آن زندانی کرد. (باستانی پاریزی، شاه منصور [،] پهلوان گرز هفده‌منی ۱۰۷) پژمان بختیاری هم بیت را در اشاره به همین واقعه می‌داند. (نقل از معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۵۳)

زلف گاهی چون زنجیر بر گردن یار و نیز عاشق می‌افتد؛ سلمان:

ندارم تاب سودای کمند زلف مهرویان

ولی اکنون چه تدبیر است چون افتاده بر گردن؟

(دیوان ۲۴۶)

خود حافظ:

زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد

با هواخواهان رهرو حیلت هندو ببین

۸. مَنهَج: در عربی اسم مکان = راه پیدا و گشاده (منتهی‌الارب)

منزل: با ایهام به اصطلاح نجوم (نک. «منزل» در: ح ۲۷/۱.)

۹. مَقسِم: اسم مکان از مصدر «قَسْم» (= بخش کردن) مقسم: کمنزل = جای قسمت (منتهی‌الارب) همین خوانش ارجح است، اگرچه «مُقسِم» (اسم فاعل از مصدر مزید «اِقسام» = بخش کردن) هم غلط نیست.

* * *

شعر احتمالاً مربوط به ایام غربت شاعر و اقامت در یزد است. دستغیب هم آن را

متعلق به همین برهه و دورهٔ پنجم حیات او می‌داند. (نک. حافظ‌شناخت ۲،۷۳۳ـ۷۳۵.)

یکی از چند غزل تمام‌مدح حافظ است. این‌گونه غزل در حقیقت فرق فارقی با قصیده ندارد، جز در کوتاهی نسبی و نیز بهره‌گیری بیش یا کم از زبان غزل و تعابیر و لحن غزلی. سابقهٔ غزل تمام‌مدح به سدهٔ ششم می‌رسد، چنان‌که در جای خود نمونه‌ای از انوری و خاقانی داده‌ام. (ج ۱، ۴۹۱) ضمناً آنچه در ضمن توضیح بیت ۵ در مورد اشتباه جناب هاشم جاوید ذکر کردم خود معلول عدم توجه به ساختار ویژهٔ این نوع غزل است، یعنی این‌که ایشان در وسط مدح یحیی دو بیت را به خداوند راجع دانسته‌اند. بنا بر این بار دیگر موقع را برای تأکید در ضرورت نگاه ساختاری به هر شعر مغتنم می‌شمارم. اگر ایشان به این ساختار کلاً مدحی التفات می‌داشتند بعید می‌دانم چنین نظر و تفسیری ارائه می‌کردند.

۱ بـه عـهد گـل شـدم از تـوبهٔ شـراب خَـجِل
کـــه کس مـــباد ز کـــردار نـــاصواب خَـــجِل
۲ صلاح ما همه دام ره است و من زیـن بـخت
نـــیم ز شـــاهد و ســـاقی بـــه هـــیچ بـــاب خـــجل
۳ بـود کـه یـار نـرنجد ز مـا بـه خُـلق کـریم
کـــه از ســـؤال مـــلولیم و از جـــواب خـــجل
۴ ز خون که رفت شب دوش از سراچهٔ چشم
شـــدیم در نـــظر شـــبروان خـــواب، خـــجل
۵ رواست نرگس مست، ار فکند سـر در پـیش
کـــه شـــد ز شـیوهٔ آن چشـم پـرعِتاب خـــجل
۶ رخ از جَـناب تـو عـمریست تـا نـتافته‌ایـم
نـی‌ام، بـه یـاری تـوفیق، ازیـن جَـناب خـجل
۷ تـو خـوبروی‌تری زافـتاب و شکـر خـدا
کـــه نـــیستم ز تـــو در روی آفـــتاب خـــجل
۸ حجاب ظلمت از آن بست آب خضر که گشت
ز طـبع حـافظ و ایـن شـعرِ هـمچو آب خـجل
۹ ازان نِـهفت رخ خـویش در نـقاب، صـدف
کـه شـد ز نـظم خـوشش لؤلؤ خـوشاب خـجل

۱. ابن یمین، در یک قطعه:

هرکس که توبه کرد به دور گل از شـراب — کَی تـوبه‌اش قـبول کـند غـافِرالذُّنـوب؟
(دیوان ۳۲۲)

بیت، مثل اغلب ابیات او دربارهٔ توبه، طنزآمیز است. شاعر از توبهٔ خود از شراب، به‌جای توبه از نوشیدن، احساس شرمساری می‌کند، چه به گفتهٔ او:

بیا، که تـوبه ز لعـل نگـار و خـندهٔ جـام — تصوّریست که عقلش نمی‌کند تـصدیق

من، که عیب توبه کاران کرده باشم بارها
توبه از مَی وقت گل دیوانه باشم گر کنم

در سنت غزل پارسی، توبه از گناه، خود گناه شمرده می‌شود؛ سنایی:

تا باده‌ده شمایید اندر میان مجلس
از باده توبه کردن نبوَد مگر گناهی
(دیوان ۱۰۴۴)

عصمت بخاری (شاعر یک نسل بعد از حافظ) ظاهراً از بیت متن مایه گرفته است:

عمریست تا ز توبهٔ مَی در خجالتیم　　ای صد هزار توبه ز کردار ناصواب
(دیوان ۲۶۲)

این هم مضمونی لطیف از کلیم کاشانی:

ز هر طرف نگرم، درکمین اوست شکست　　دلم به توبهٔ فصل بهار می‌ماند
(دیوان ۲۲۱)

۲. صلاح و سلامت و عافیت در نزد ما فریبی بیش نیست، و من از این‌که راه عکس، یعنی شاهد و ساقی، را برگزیده‌ام به هیچ روی شرمسار نیستم بلکه از بخت خود شاکرم. این هم طنزی است بر زهد و زاهد.

بخت: قزوینی، سایه و نیساری: بحث؛ این در حالی است که سه نسخهٔ اقدم «بخت» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۰۱۳،۲.) حال اگرچه خانلری مطابق ضوابط تصحیح عمل کرده، اما گمان بنده این است که حافظ لفظ «باب» را به صورت ایهام تناسب در برابر «بحث» (الف. معنی معروف؛ ب. موضوع، امر، مقوله) آورده، و «بخت» در اینجا فاقد چنین تناسبی است؛ ضمن این‌که امکان تصحیف و تبدیل «بحث» و «بخت» به یکدیگر بسیار زیاد است.

۳. بود که: باشد که، امید که، بو که

ایجاز بسیار بیتْ آن را برای من مبهم کرده: این‌که سؤال و جوابْ هردو مربوط به گوینده باشد یا سؤال از سوی یکی از این‌دو و جواب از دیگری، شقوق مختلف ایجاد می‌کند (که هرکدام هم به نحوی توجیه‌پذیر است). اما خلاصه و حاصل کلام در هر حال این است که گوینده گزیری بجز خاموشی شرمسارانه ندارد و امیدوار است که یارْ آن را حمل بر جسارت یا کج‌خلقی نکند.

۴. خون: = خونی؛ از نظر دستوری از موارد حذف «ی» نکره در نکرهٔ تخصیصیّه است، که در حافظ مواردی از آن هست. (نک. «توبه» در: ح ۱۸/۷.)

سراچهٔ چشم: دربارهٔ «سراچه» نک. ح ۲۲۸/۸. سراچه برای چشم: سعد وراوینی دربارهٔ وزیر انوشیروان، که پادشاه به او فرمان قتل همسر خویش را داده بود، می‌گوید که زن را در سرایی امن جای داد و سراچهٔ چشم خود را از نگاه ناپاک به او پاک کرد: «عصمت را به پرده‌داری و حفظ را به پاسبانی آن سراچه که مقامگاه نظر او بود بگماشت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۷۱)

شبروان خواب: همان «شبروان خیال» است، یعنی صوَر و اَشکال ظاهر شونده در خیال یا خواب. (نک. ح ۲۹۶/۵.)

دوشینه که خیال (طبعاً خیال یار) به چشمان بیخواب من درآمد، به سبب اشک خونینی که از چشمم فروریخت، در برابر خیال یار شرمسار شدم. شاید دلیل این شرمساری شاعرْ آلوده شدن خیال پاک دلدار به خوناب چشم باشد.

این بیت هم، مثل مشابهات آن، که در توضیح «شبروان خیال» نقل شد، از سایه و روشن خیال در شعر خواجه و الفت او با تخیّلات باریک حکایت دارد، و چنان‌که پیشتر ذکر شد فراوانی بنمایهٔ عوالم خوابگردگونه در اشعار او نشان می‌دهد که حافظ به این زمینه علاقهٔ بسیار دارد.

۵. سر در پیش افگندن نرگس: حسن تعلیلی است از خمیدگی کاسبرگ نرگس بر روی ساقهٔ آن. بهرام گرامی: ساقهٔ بی‌برگ و سبز نرگس را که میان‌تهی و نی‌مانند و در محل اتصال به گل خمیده است، گاه به عصا یا قلم تشبیه کرده و گاه آن را سربه‌زیر خوانده‌اند. (گل و گیاه ۳۷۱) سلمان:

نرگس رعنا شبی در خواب چشمت دیده است
برنمی‌دارد سر از شرم تو در بستان هنوز
(دیوان ۱۹۲)

ناصر بخارایی:

صورت چشمیست نرگس، لیکن او را نور نیست
ورنه شرمی داشتی از نرگس رعنای تو
(دیوان ۳۶۵)

عکس این شرمساری، گستاخی نرگس است که هنوز در برابر چشم یار می‌شکفد و شرم ندارد؛ خود حافظ:

شوخی نرگس نگر، که پیش تو بشکفت — چشم دریده ادب نگاه ندارد

(نیز دربارهٔ نرگس، نک. ح ۱۷/۳.)

۶. جَناب: (به فتح، تداول امروز به کسر) = درگاه و آستانهٔ خانه (دهخدا) در حافظ و کلاً در قدیم به همین معنی است، و استعمال امروز به صورت عنوانی احترامی از مقولهٔ مجاز است. (نیز نک. ح ۲/۷.)

۸. حجاب ظلمت بستن: در پردهٔ تیرگی فروشدن، در تاریکی فرورفتن (چنان‌که چشمهٔ حیوان در درون تاریکی است.)

۹. خوشاب: آبدار، سیراب،تر، باطراوت؛ صفت است برای هر چیز آبدار و سیراب چون میوه، و به طریق مجاز برای جواهری چون دُرّ یا لؤلؤ یا مروارید، لعل، یاقوت و غیره که دارای تموّج و تلألؤاند، از بابت رنگ و جلا و لعاب به کار می‌رود. «خوشاب ازیرا گویند که سفید و روشن و آبدار بود، و مقابل اینها: سیاه‌آب، خشکاب و سُرخاب باشد.» (عرایس الجواهر ۹۴) حافظ باز هم «درّ خوشاب» دارد.

در اینجا با حسن تعلیل می‌گوید پنهان شدن مروارید در صدف به دلیل خجلت از شعر آبدار شاعر است.

۱ اگر بـه کـوی تـو بـاشد مـرا مـجال وصـول
رسـد بـه دولت وصـلت نـوای مـن بـه اصـول
۲ قـرار بـرده ز مـن آن دو سـنبل رعـنا
فَـراغ بـرده ز مـن آن دو نـرگس مکـحول
۳ دل از جـواهـر مِـهرت چـو صَـیقلی دارد
بـود ز زنگ حـوادث هـرآیـنه مـصقول
۴ مـنِ شکسـتهٔ بـدحال، زنـدگی یـابم
در آن نـفس کـه بـه تـیغ غـمت شـوم مـقتول
۵ چه جرم کردهام، ای جان و دل، به حضرت تو
کـه طـاعت مـنِ بـیدل نـمیشود مـقبول؟
۶ چـو بـر درِ تـو مـنِ بـینوای بیزر و زور
بـه هـیچ بـاب نـدارم رهِ خـروج و دخـول،
۷ کجا روم؟ چکنم؟ چون روم؟ چه چاره کنم؟
کـه گشـتهام ز غـم و جـور روزگـار مـلول
۸ خـرابتـر ز دل مـن غـم تـو جـای نـیافت
کـه سـاخت در دل تـنگم قـرارگـاه نـزول
۹ به درد عشـق بسـاز و خـموش کـن، حـافظ
رمـوز عشـق مکـن فـاش پـیش اهـل عـقول

۱. سعدی دو غزل همروال این دارد که شعر حافظ تأثّراتی را از آنها (بهویژه غزل دوم) نشان میدهد:

مـن ایسـتادهام ایـنک بـه خـدمتت مشغول   مرا از آن، چه که خدمت قبول یا نـه قـبول؟
(غ ۳۵۰)

نشسته بودم و خاطر بـه خـویشتن مشغول   درِ سرای بـه هـم کـرده از خـروج و دخـول
(غ ۳۵۱)

خواجو، که غزل حافظ قرابتهایی با شعر او هم دارد:

مرا که نیست به خاک درت امید وصول　　　　کجا به منزل قربت بود مجال نزول؟
(دیوان ۷۱۸)

وصول: از نظر عرفانی همان وصل یا وصال است. برای مثال، صاحب مصباح‌الهدایة وصل، وصول، وصال و اتصال (واژه‌های همریشه) را به یک مفهوم واحد به کار می‌برد. (نک. زیر عنوان «فصل نهم در اتصال» ۴۲۹-۴۳۰.) (نیز نک. «وصال» در: ح ۶۳/۷.)

به دولتِ: هم معنی لغوی را می‌توان اراده کرد، و هم معنی اصطلاحی را (=از دولتِ سرِ، به برکتِ وجودِ و نظایر اینها).

به اصول شدن نوا: کنایه از سامان گرفتن کار و فراغ و جمعیت خاطر یافتن؛ ضمناً واژهٔ «نوا» هم ایهامی به معنی اصطلاحیِ «اصول» در موسیقی دارد.

اصول: گذشته از معنای لغوی آن، اصطلاحی است در موسیقی با چندین معنی، که برخی ذکر می‌شود: الف. جمع «اصل» به معنی وزن و رکن: «بدان که جمیع اشیا به آهنگ و نغمه مشغول‌اند، که اگر یک آهنگ ایشان بی‌اصول بوده باشد ملال در ذات به هم رسد.» سپهسالار، رسالهٔ موسیقی ۱۸-۵/۲۹۱۳-۳؛ ب. حرکت موزون در رقص یا در ضربهای زورخانه‌ای؛ ج. بحور اصول = الحان موزونی که اختصاصاً وزن (اصول) نامیده می‌شود. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین؛ برای چند معنی دیگر، که بعضاً به کار اهل فن می‌آید، نک. ادامهٔ مدخل.) به نظر این نگارنده، «اصول» در امثال این بیت به معنی همان ضرب یا ریتم (فرنگی) است. وارسته در توضیح «شیشه‌بازی» می‌گوید که رقصندگان، شیشه یا صراحی آب بر سر می‌گذارند و می‌رقصند «و شیشه از سر نمی‌افتد، و اگر بیجا شود به حرکات اصول بر گردن و بازو نگه دارند.» (مصطلحات‌الشعراء) معنای عبارت این است که: اگر شیشه از جای مناسب خود تکان خورد، رقصنده با همان حرکات بدن که بر مبنای ریتم آهنگ انجام می‌دهد آن را روی گردن یا بازو نگه می‌دارد، که به گمانم مثالی گویاست؛ سعدی:

به دوستی، که ز دست تو ضربت شمشیر　　　　چنان موافق طبع آیدم که ضرب اصول
(غ ۳۵۱)

سیف فرغانی:

زانک با نغمهٔ موزون نبود حاجتمند　　　　قول بلبل به اصولی که زند دستِ چنار
(دیوان ۱،۶۹)

خواجو، در غزل پیشگفته، همراه با اصطلاح «خارج از اصول» (=خارج از ریتم):

چنین شنیده‌ام از پرده‌ساز نغمهٔ شوق　　　که ضرب سوختگانْ خارج اوفتد ز اصول

در بیت سعدی «ضرب اصول» با هم و در بیت خواجو با فاصله آمده؛ حافظ هم «ضرب اصول» را در ساقینامه به کار برده است:

که بار غمم بر زمین دوخت پای　　　به ضرب اصولم برآور ز جای

گفتنی است که «ضرب» (به تنهایی) نیز به همان معنی «اصول» یا ریتم است: «زُهره ضرب اغانی به عبادت ربّانی بدل کرده‌ستی.» (راحة‌الارواح ۱۸۸)

وصلت نوای من به اصول: قزوینی: وصل تو کار من به اصول؛ ضبط خانلری، هم از نظر نسخه قدیمتر است، و هم «نوا» در آن با «اصول» متناسب است، چنان‌که ایهام تناسب تشکیل می‌دهد. شاید به همین دلیل سایه پیروی از قزوینی نکرده و خانلری یا نسخ ایشان را ترجیح داده است.

۲. سعدی:

خمار در سر و دستش به خون هشیاران　　　خضیب، و نرگس مستش به جادُوِی مکحول
(غ ۳۵۱)

مکحول: از مصدر «کَحْل» (=سرمه کشیدن) اسم آن «کُحْل» (=سرمه) صفت فردِ سرمه به چشم کشیده: مکحولة (تأنیث بدین دلیل که کار زنان است، اگرچه در پارسی معمولاً همان «مکحول» به کار می‌رود.) چشمِ سرمه کشیده: کَحیل (با استفاده از لسان‌العرب) (نیز نک. «کُحل» در: ح ۲/۷.)

۳. صیقلی: صیقل + ی (نکره)

هرآینه: ناچار باشد، چنان‌که گویی ناچار چنین خواهد بودن، چنان‌که کسایی گفت:

با درفش ارچه تونچه خواهی زد　　　بازگردد به تو هرآینه بد
(لغت فرس)

به معنی ناچار و لاعلاج و لابد باشد ـ و بی‌شک و بی‌دغدغه را نیز گویند، و در عربی «علیٰ کلِ حالٍ» خوانند ـ و به معنی ظاهر و روشن هم به نظر آمده است ـ و ترجمهٔ واجب هم هست. (برهان) مرحوم بهار نوشته: «هرآیینه» که به تخفیف «هرآینه» شده و معنی آن «به‌هر قاعده» و «به‌هر آیین» است که ما حالا «به‌هر صورت» گوییم، همه از همین اصل و ریشه (آذین) است. سبک‌شناسی، ج ۳، ص ۷۶ (معین، حاشیهٔ برهان) در بیت حافظ ایهام دارد به آینه؛ عراقی، با همین ایهام:

آری، چو آفتاب بیفتد در آینه　　　گوید هرآینه که: همه مِهر روشنم
(کلیات ۱۱۱)

ناصر بخارایی:

گـر بـنگری در آیـنه عکس جـمال خـویش　　　عاشق شوی هرآینه بر زلف و خـال خـویش

(دیوان ۳۱۱)

مصقول: = جلا داده؛ صَقْل = جلا دادن (صحاح) نظامی، دربارهٔ قصر خورنق:

صَقلش از مالش سریشم و شیر　　　گشـــته آیــینه‌وار عکس‌پــذیر

(هفت پیکر ۶۰)

۴. سعدی، در همان غزل:

مرا به عاشقی و دوست را به مـعشوقی　　　چه نسبت است؟ بگویید: قاتل و مقتول

عماد فقیه:

از تیر نـترسم چـو زنـی تـیغ هـلاکـم　　　کان لحظه شوم زنده که مقتول تو باشم

(دیوان ۲۱۲)

۶ـ۷. این دو بیت موقوف‌المعنی‌اند (همچنان‌که در طبع قزوینی هم دنبال هم‌اند.) بی‌زر و زور: احتمالاً معنی کلّی مراد بوده است، یعنی عجز و ناتوانی. البته بـرای بی‌زر بودن عاشق در شعر عرفانی می‌توان معنایی چون فقدان استعداد در عشق ذکر کرد. (نک. ح ۲۱۹/۷.)

۸. این مضمون را که معشوق یا غم او در دلهای تـنگ، غـمگین و مسکـین وارد می‌شود پیشتر نیز داشته‌ایم، همچون:

واعظ شحنه‌شناس، این عظمت گو مفروش

زان‌که منزلگه سلطانْ دل مسکـین مـن است

نزول معشوق در دلِ تنگ، همچون سلطانی یا به تعبیری گنجی در ویرانه، نیز از همین دست است و نمونه‌های بسیار دارد؛ نظامی، در غزل:

گرنه که گنج محنتش، شد به خرابه جاگزین

در دل بـیقرار مـن، از چـه قـرار مـی‌کند؟

(گنجینه، طبع وحید ۲۱۶)

سعدی، باز در غزل پیشگفته:

شکایت از تو ندارم، که شکر باید کـرد　　　گرفته خانهٔ درویش، پـادشه بـه نـزول

خواجو:

دل شکستهٔ خواجو خـراب گشت و رواست　　　که گنج عشق تـو جـز در خـراب نـتوان دیـد

(دیوان ۲۴۸)

سلمان:

در همه عالم نـمی‌گنجی ز فـرط کـبریا　　　در دل تنگم نمی‌دانم که چون جاکرده‌ای

(دیوان ۲۷۰)

خود خواجه:

سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد　　　تا روی درین منزل ویرانه نهادیم

برای این‌گونه مضامین می‌توان مستنداتی از احادیث به دست داد چون این حدیث قدسی: لَمْ یَسَعْنِی اَرضی و لا سَمائی و وَسِعَنِی قلبُ عَبدیَ المؤمنُ اَللَّیِّنُ اَلوادِعِ. احیاءالعلوم، ج ۳، ص ۱۲ [زمین من و آسمان من گنجاییِ مرا ندارد، و گنجایی مرا قلب مؤمن نرمخوی آرام دارد ـ م] نیز به این صورت: لایَسَعُنی ارضی و لا سمائی و یَسَعُنی قلبُ عبدیَ اَلمؤمن. عوارف‌المعارف سهروردی، حاشیهٔ احیاءالعلوم، ج ۲، ص ۲۵۰؛ نیز رجوع کنید به: اتحاف السّادة المتّقین، ج ۷، ص ۲۳۴، که اقوال محدّثین را در صحت و سقم این روایت نقل کرده است. (فروزانفر، احادیث مثنوی ۲۶) نیز حدیث: قلبُ المؤمنِ عرشُ اللّهِ الاکبر، که صوفیه به آن نیز بسیار استناد می‌کنند (مثلاً عزیز نسفی، الانسان‌الکامل ۲۳۷). نسفی در جایی دیگر دربارهٔ شأن و مرتبهٔ نفس (عارف) می‌گوید: امتداد و انبساط نفس در این مرتبه، عبارت از استیلا و استواری آن بر عرش است، که بر چند قسم است و بزرگتر از همه «عرش اکبر» یا «عرش اللّه الاکبر» است، و این نفس را صاحب شریعت «ربّ» می‌گوید و هردو یک معنی دارد: مَنْ عَرَفَ نفْسَهُ فَقَدْ عرفَ ربَّه. (کشف‌الحقایق ۴۰) از همین‌روی است که صوفیه تا بدین حدّ به این احادیث استناد کرده و تأکید داشته‌اند که خداوند جز در دلهایی که برای او شکسته و تنگ است درنمی‌گنجد. حافظ هم پیشتر فرمود: در راه ما شکسته‌دلی می‌خرند و بس... (نیز برای احادیث و اقوال دیگر در این باره، نک. ح ۴۰/۶؛ همچنین نک. «مکتب غم» در: ح ۳۱۴/۴.)

۹. خموش کن: = خموش باش، از کاربردهای ویژهٔ افعال در قدیم است؛ رودکی:

خامُش کن چون نُقَط، ایرا ملک　　　نام تو از دفتر گفتن سترد

(آثار منظوم ۴۵۹)

مولانا: «گفت: در حضرت او خاموش کن و خود را به وی ده.» (فیه ما فیه ۴۰)

هم او:

خاموش کن، که دوست مجیب است بی‌سؤال

نظّارهٔ کرم کن و ترک سؤال کن

(کلیات ۲۵۹،۴)

غزلی هم با ردیف «خمُش کن» دارد. (۱۶۴،۴) سعدی:

مگر نعمت شه فرامش کنم   که بینم تباهی و خامش کنم

(بوستان ۴۷)

امیرحسن دهلوی:

چه مرغی، ای حسن؟ این ناله‌های دلکش چیست؟

اســـیر دام شـــدی و خـــموش مـــی‌نکنی

(دیوان ۳۷۷)

۱ هـر نکـتهای کـه گـفتم در وصـف آن شَـمائل
هـــــرکو شـــــنید، گـــفتا: لِـــلّٰهِ دَرُّ قـــائل

۲ تـحصیل عشـق و رنـدی، آسـان نـمود اوّل
جـــانم بســـوخت آخِـر، در کسب ایـن فـضائل

۳ گـفتم کـه: کـی بـبخشی بـر جـان نـاتوانـم؟
گـفت: آن زمـان کـه نـبْوَد جـان در مـیانه حـائل

۴ حلّاج بـر سـرِ دار، ایـن نکـته خـوش سُـرایـد
از شـــافعی نـــپرسند، امـــثال ایـــن مســـائل

۵ دل دادهام بـه یـاری، شـوخی، کَشـی، نگـاری
مـــرضیّةُالسَّـــجایا، مـحمودةُالخَـصائل

۶ در عین گـوشه گـیری، چشـمم ز ره بـینداخت
و اکـنون شـدم چـو مسـتان، بـر ابـروی تـو مـائل

۷ از آب دیـده صـد ره، طـوفان نـوح دیـدم
وز لوح سـینه نـقشت، هـرگز نگشت زائـل

۸ ای دوست، دست حافظ، تعویذ چشمزخم است
یـــا رب، بـــبینم آنرا در گـردنت حـمائل

۱. شَمائل: (در پارسی بیشتر: شـمایل، هـمچنانکه در طـبع قـزوینی هـمزهها بـه صورت «یـ» کتابت شده است) جمع شِمال = طبع، خو؛ رجلٌ کریمُ الشّمائل = دارای کرامت در اخلاق و آمیزش خود (لسانالعرب) شمائل: مأخوذ از تازی = الف. خصلتها و عادتها، خوبیهای ذات و سرشت و خصلتهای پاکیزه و اخلاق پسندیده؛ ب. روی، چهره، شکل؛ ج. تصویر بزرگان دینی، مثل: شمایل حضرت علی ع (دهخدا، معین) معنی روی، چهره و تصویر در مورد بزرگان دین از استعمالات پارسیزبانان است. برخی شمائل یا شمایل را، به حسب قیاس، جمع «شمیله» میپندارنـد، حـال آنکـه چنین واژهای در عربی نیامده است. این نگارنده تصوّر میکند «شـمایل»، گـذشته از آنچه ذکر شد، در اشعار پارسی دارای بارها و تداعیهای خاص خود نیز شده، بـدین

سان که افادهٔ آن‌گونه روی و چهره‌ای می‌کند که از درونمایهٔ نیکی و خوبیِ خُلق و خو هم تأثیر گرفته، به نحوی که می‌توان گفت در آن آمیزه‌ای از زیبایی و نیکی، که قدمای ما زیبایی آرمانی می‌دانستند، وجود دارد. (به‌عنوان نمونه‌ای مشابه، پیشتر دربارهٔ واژهٔ عربی «طلعت»، که دارای معنایی نزدیک به «شمایل» و با آن از یک مقوله است، و پاره‌ای بارهای معناییِ آن در پارسی اشاره کردم. نک. ح ۵۵/۳.) به هر حال بعید می‌دانم آنچه از «شمایل» در اشعاری از این دست استنباط می‌شود صِرف معنای بسیط یا به‌اصطلاح خشک و خالی لغت باشد؛ سعدی:

به هوش بودم از اول که دل به کس نسپارم
شمایل تو بدیدم، نه عقل ماند و نه هوشم
(غ ۴۰۵)

بگذار تا مقابل روی تو بگذریم دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم
(غ ۴۳۷)

همچنان‌که شیخ ترکیب صفتیِ «بدیع‌شمایل» را هم از آن به کار برده است:

چشم خدا بر تو، ای بدیع‌شمایل یار من و شمع جمع و شاه قبایل
(غ ۳۴۸)

به نظر می‌رسد ذوق و ذائقهٔ خاص ایرانی، یکچنین هاله‌های معنوی را بر گرد این‌گونه واژه‌ها پدید آورده باشد، واژه‌هایی زنده که با آدمی حرف می‌زنند.

لِلّٰهِ دَرُّ قائل: ابن‌درید: دَرّ = شیر [ظ. شیر فروریزنده یا فروریختن شیر ـ م] دَرَّ الضَّرْعَ، یَدِرُّ دَرّاً = دوشید شیر را از پستان. برخی علمای لغت، «لِلّٰهِ دَرُّکَ» را تفسیر کرده‌اند به این‌که کار و عملت نیکو باشد، زیرا شیر بهترین چیزی است که گرفته می‌شود. ابوحاتم می‌گوید: گمان می‌کنم شیر را از آن روی تخصیص بخشیده‌اند که آنان [ظ. اعراب بادیه ـ م] شتر ماده را فَصد (رگزنی) می‌کردند و خون آن را می‌نوشیدند، و شکم او را می‌شکافتند و آب شکنبه‌اش را می‌آشامیدند، حال آن‌که شیر بهترین دوشیدنی است. (جمهرة) به همین سان جوهری «درّ» را شیر معنی کرده، می‌گوید: در معنای ذمّ می‌گویند: لا دَرَّ دَرُّهُ، یعنی خیر او بیش مباد، و در مدح: لِلّٰهِ دَرُّهُ، یعنی خیر باد عمل او. (صحاح) لِلّٰهِ درُّ قائلِهِ = خیر و خوشی باد گوینده را، لله درُّ قائل: هر نکته‌ای که... (نقل بیت حافظ) لله درُّکَ = خیر تو باد، خوشی باد تو را. «بونصر گفت: لِلّٰهِ دَرُّکُما، بزرگا که شما دو تن‌اید.» بیهقی ۶۷۲ (دهخدا، با اصلاح) این‌گونه عبارات در معنای مدح، تحسین، دعا و ابراز شگفتی، چیزی چون ما شاء الله، بنامیزد

و امثال اینهاست، و در کاربرد با «لا»ی نفی به معنی ذمّ، نکوهش، نفرین و غیره.

لِـــلّٰهِ دَرُّ النّــائبات فَــاِنَّها　　　صَدَأُ اللِئامِ و صَیقَلُ الاَحرارِ

(نکویی دهاد خدا حوادث و بلاهای رسنده را، که آن / زنگ ناکسان و فرومایگان است و زدایندهٔ زنگ آزادگان.) (کلیله ۱۸۰ م و ح)

نکته در بیت متن این است که «قائل» کسی جز حافظ نیست. بدین سان او با ظرافت، و در عین بیان معنی مورد نظر، خود را هم ستوده است.

۲. فضائل: عشق و رندی دو تا بیشتر نیست، و به نظر می‌رسد عمداً «فضائل» را جمع آورده تا فضیلتهای آن را متعدّد نشان دهد.

این بیت، قرینهٔ بیت نخست دیوان است:... که عشق آسان نمود اول... (نک. ح ۱/۱.)

۳. بخشیدن بر: اینجا = بخشاییدن بر = ترحّم کردن بر

۴. آغاز این مضمون احتمالاً از سنایی است:

عشــق را بــوحنیفه درس نگـفت　　　شــافعی را درو روایت نــیست

(دیوان ۸۲۷)

آنگاه عطار عین این بیت را در غزلی (ظاهراً به رسم تضمین) آورده. (دیوان ۱۵۲) مولانا نیز به همان صورتْ آن را در ضمن یک غزل آورده، با تفاوت «نکرد» به جای «نگفت»:

عشق جز دولت و عنایت نیست　　　جز گشاد دل و هـدایت نـیست

عشـق را بـوحنیفه درس نکـرد　　　... تــا آخــر (کلیات ۱، ۲۸۹)

هم او همین محتوی را به بیانی گویا بازگفت، به گونه‌ای که بی‌نیاز از هر گزارشی است:

گفت: ای ناصح، خمُش کن، چند، چند　　　پند کم ده، زانک بس سخت است بـند

ســخت‌تر شــد بــند مـن از پـند تـو　　　عشـــق را نشــناخت دانشــمند تــو

آن طـرف کـه عشـق مـی‌افـزود درد　　　بــوحنیفه و شــافعی درســی نکــرد

(مثنوی ۳،۲۱۸)

نیز مولانا نظیر همین محتوی را به شکلی دیگر بیان کرده است:

نی، بس کن و نی، بس کن، خود را همه اخرس کن

کــاین نــیست قــراآتـی کش فـهم کـند اخـفش

(۳، ۹۱)

(اخرس: گُنگ؛ اخفش: نحوی معروف، ف ۲۲۱)

حلّاج: حسین بن منصور (مقـ ۳۰۹) زادگاه او، بنا بر مشهور، بیضاءِ فارس بود اما زبانش فارسی نبود. استادانش سهل بن عبدالله تستری و عـمرو بـن عـثمان المکّـی بودند، که احتمالاً اینان او را با اصول و عوالم زهد و طریقت آشنا کرده‌اند. حلاج از نزد عمرو به حلقهٔ جنید اتصال یافت و قریب بیست سال در مجلس او تردّد می‌کرد و با حلقهٔ صوفیان بغداد ارتباط داشت. به دنبال اختلاف بر سر سُکر و صحو، ارتباط او با جنید قطع شد. آنگاه مدتی در بغداد به تبلیغ آرای خود پرداخت. آنگاه دو سالی در شوشتر اقامت کرد. در ۲۹۶ به بغداد بازگشت. آنچه بعدها به محاکمه و عـقوبت او انجامید بیشتر مربوط به این دوره از فعالیتهای وی بود. این سالها را به سفر به مناطق مختلف همچون هند (که طیّ آن با تعالیم هندو آشنا شد و این سفر در عقاید او تأثیر نهاد) و خراسان و قم گذراند و در بازگشت به بغداد به وعظ و دعوت آغاز کرد و بـه زودی هواخواهانی جدّی یافت. نه تنها بیان شاعرانه و آگنده از عمق و لطف او بلکه کارهای غریب و شعبده‌گونهٔ وی (که ظاهراً ارمـغان سـفر هـند بـود) سـبب جـلب هواداران به سوی او می‌شد، و بـه تـدریج او را بـه چشـم یک نـوع مـصلح و مـنجی نگریستند و وی را غوث و مُغیث می‌خواندند. این جوش و ازدحام خلق، هـم مـایهٔ وحشت فقها می‌شد و هم سوءِ ظنّ حکّام، و همین سبب ایراد اتهامات گوناگون به او می‌گشت، و بیشترین مخالفتها با مقالات وی بود. به‌ویژه نوبختی‌ها و دیگر رؤسای شیعه در تکفیر وی مصرّ بودند. در ۲۹۸، که برخی از پیروانش را توقیف کردند، خود او در شوش متواری بود. در ۳۰۱ وی را یافته به بغداد آوردند. اتهامات وی مختلف بود، از اعتقاد به نور و ظلمت، ارتباط با قرامطه، دعوی ربوبیت، سحر و جادو، باور به حلول و غیره. او را در محضر علی بن عیسی، وزیـر مـعروف، و بـا حـضور فـقها و قضات استنطاق کردند. تحقیقات دربارهٔ او هشت سال به طول انجامید و سرانجام به تکـفیر قـطعی و حکـم قـتل وی انـجامید. در دورهٔ تـوقیف و تـحقیق از وی، نـصر غشوری، حاجب خلیفه المقتدر عباسی، و نیز خود خلیفه و مادرش سیّده نسبت به حلاج ارادت یافتند، لیکن کار او با صدارت مخالف سرسخت او، حامد بن عـباس، سخت شد. سرانجام قاضی ابوعمر به اصرار حامد فتوای قتل حـلاج را صـادر کـرد. نصر غشوری و مادر خلیفه هم هرچه کردند نتوانستند از اجـرای حکـم جـلوگیری کنند. «باقی داستان عبارت شد از اجرای حکم: دار زدن، تازیانه زدن، بریدن اندامها، کشتن و سوختن. (ذی‌القعدهٔ ۳۰۹)» (زرین‌کوب، جستجو در تصوف ایران ۱۳۱ـ۱۴۹، به تلخیص بسیار) در وجه تسمیهٔ او گفته‌اند که او شغل حـلاجی نـداشت بـلکه «او را

حلاج از آن گفتند که یک بار به انبار پنبه برگذشت، اشارتی کرد، در حالْ دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شدند.» (تذکرةالاولیاء ۱۳۸،۲) عطار در همان‌جا می‌گوید که وی را «حلّاج‌الاسرار» می‌گفتند، و برخی «حلّاج‌المعانی» و غیره.

به‌رغم برخی تندروی‌ها و ماجراهای او در زمینهٔ اندیشه‌ها و باورها، زندگی معمول او به‌نظر بقاعده و بهنجار می‌آید: همسر و چهار فرزند داشت (سه پسر: سلیمان، منصور، حمد، و یک دختر). سه بار حج گزارد. تا دم مرگ در انجام فرایض کوشا بود. وعظ و ارشاد خلق می‌کرد. پرهیزی هم در آمیزش با خلق در او نمی‌بینیم. چنین پیداست که در حیات اجتماعی و حتی سیاسی (در حدود مقتضیات عصر) نیز فعال بوده، با دایره‌ای گسترده از دوستان و دشمنان و موافقان و مخالفان و تقدیس یا تکفیرکنندگان. اما آنچه مجموعهٔ مآخذ دربارهٔ او تأیید می‌کند شجاعت و شهامت بی‌اندازه در راه عشق پرشور و پذیرش خوشنودانهٔ مرگ در راه دوست است، که به وی، چه در زندگی و چه به‌ویژه پس از مرگ، چهره‌ای دوست‌داشتنی نزد بیشتر مردم و شهیدی سرافراز و فرارونده از تمامی تعلقات و تمنیات دنیوی بخشیده، و این عزت و اکرام را می‌توان حتی از اسطوره‌سازی‌ها و حکایات مردمی و افواهی در باب او نیز دریافت. لویی ماسینیون، خاورشناس فرانسوی و نویسندهٔ یکی از جامعترین کتابها دربارهٔ حلاج (که این نگارنده هم در این مقال بیش از هر مأخذی از آن سود جسته است) می‌نویسد: محمد بن ابوریحان بیرونی (ف ۴۴۰) می‌گوید که برخی از مسلمانان، بر اثر دوستی زیاد، روز مرگ حلاج را در دورهٔ شعائر دینی به مثابه عصری خاص تلقی کرده‌اند. (قوس زندگی منصور حلاج ۶۷) افکار او پس از مرگش رفته رفته در اندیشهٔ دینی اسلام مقبول افتاده و باعث سرافرازی او گردیده. قبولی او در میان ملت مسلمان، مانند قبولی ژاندارک در جامعهٔ فرانسوی، عمومیت دارد و کسی را نزاعی دربارهٔ آن نیست. (همان ۶۸)

دربارهٔ علل قتل او نیز عقاید مختلف ابراز شده است. احمدعلی رجایی: حلاج را دو چیز کشت: یکی بی‌پروایی در اظهار عقیده به وحدت وجود و منافات صریح ظاهر آن با مبانی اسلامی (اگرچه در معنی نه تنها منافاتی نیست بلکه عین جوهر عقیدتی اسلامی است) و دیگر مخالفت عده‌ای از متصوفهٔ اهل تصوف عابدانه و معتقد به صحو، از جمله عمرو بن عثمان مکی، جنید، ابویعقوب نهرجوری، جریری و حصری. (فرهنگ اشعار حافظ ۶۷ح) زرین‌کوب: وی در وعظها و دعوتهای خویش نوعی تصوف مربوط به فکر مهدویت را تبلیغ می‌کرد، و مخالفان او اسباب تعقیب و

توقیف او را فراهم آوردند، و نیز برخی کارهایش، که به سحر و چشم‌بندی می‌مانست و ظاهراً از اسباب عمدهٔ جلب عامّه به سوی او بود. (پیشین ۱۳۷ـ۱۳۸) و اما اقوالی هست در این‌که جنید، بر اثر پافشاری خلیفه و در مقام قاضی، خط به خون حلاج داده، و داستانی با شاخ و برگ و قدری رمانتیک در این باره بر زبانهاست که جنید به هنگام دریافت امر خلیفه، خرقهٔ تصوف در بر داشت، و پیداست در آن جامه نمی‌توانست حکمی علیه هم‌فرقه یا مرید پیشین خود بدهد، پس خرقه به در کرد، دُرّاعهٔ قضا پوشید و جواب استفتا نوشت که: «نحنُ نَحکمُ بالظّاهر، یعنی بر ظاهر حالْ کشتنی است و فتوی بر ظاهر است، امّا باطن را خدای داند.» (تذکرةالاولیاء ۲،۱۳۷) که در منابع دیگر نیز نظایر آن آمده. اما ماسینیون از این قول (که اگر از اعاجیب عالَم نباشد از شگفتیهای جهان تصوف است) با وجود دقت در نقل تمامی جزئیات مربوط به محاکمه و قتل، ذکری نکرده، و شاید اعتقادی به آن نداشته است. اما بشنویم از فرزند مولانا، که به صراحت تمام می‌گوید: «آخر منصور حلاج را علما و اولیای آن عصر، مثل جنید و شبلی، به ظاهر انکار آوردند و قصد خون او کردند و جمله به اتفاق به آویختن او فتوی دادند و چنان عزیز یگانه را آویختند. و چون از دار فرود آوردند در آتشش انداختند تا بسوخت و خاکسترش را در آب ریختند تا اثرش در عالم نمانَد. گویند هرچه می‌کردند، در آتش و آب نبشته می‌شد که: انا الحق [...] بعد از آن‌که این کرامات بدیدند همه پشیمان شدند. تا این تاریخ از آن زمان، مجلس وعظ گرم نمی‌شود تا نام او نبرند و یاد او نکنند.» (معارف ۱۰ـ۱۱) و اما شاید شورانگیزترین ترجمهٔ احوال و بیان اقوال او از عطار باشد. (نک. تذکره ۲،۱۳۵ـ۱۴۵.)

بیان سخنان پرشور و دل‌انگیز او را مجالی فراخ باید، که به اندکی بسنده می‌شود. نقل است که به هنگام شکنجه و مُثله شدن گفت: الهی، اذا تَـتَوَدَّدُ اِلی مَنْ یُـؤْذِیکَ، فکیفَ لَم تَتَوَدَّدْ الی من یُؤْذیٰ فیک؟ خدایا، اگر دوست می‌داری آن را که به تو آزار رسانَد، پس چگونه دوست نخواهی داشت آن را که در راه تو آزار بیند؟ (ماسینیون، همان ۴۹) «در جامع‌المنصور برفت و فریاد برکشید: اِعلَموا اَنَّ اللهَ تعالیٰ اَباحَ لکُم دَمِّی؛ فَاْقتُلونی، اُقتُلونی توجَروا وَ اْسْتَرِحْ. لیسَ فی الدّنیا لِلمسلمینَ شغلٌ اَهَمُّ مِن قتلی. بدانید که خداوندگار، خون مرا بر شما رواکرده است؛ پس بکُشیدم، بکشیدم تا شما را پاداش رسد و مرا آرام. مسلمانان را در جهانْ کاری برتر از کشتن من نیست.» (همان ۳۲) روزبهان، در بیان شطح: «در بیتی از شطح اشارت کند حسین به معشوق که: روح من با روح تو بیامیخت. در دوری و نزدیکی، من توام، تو منی. کلمه این

است: مازَجَتْ رُوحُکَ رُوحی.» (شرح شطحیات ۳۸۵) «عجب دارم از تو و از من. فنا کردی مرا از خویشتن به تو. نزدیک کردی مرا به خود، تا ظن بردم که من توام و تو من.» (همان ۳۸۷) در باب «انا الحق» فراوان سخن رفته است، از جمله شیخ اشراق: «نبینی که اگر آیینه را در برابر خورشید بدارند صورت خورشید درو ظاهر گردد؟ اگر تقدیراً آیینه را چشم بودی و در آن هنگام که در برابر خورشید است در خود نگریستی، همه خورشید را دیدی، اگرچه آهن است "اَنَا اَلشّمس" گفتی، زیرا که در خود الّا آفتاب ندیدی. اگر "انا الحق" یا "سُبحانی ما اعظَمَ شأنی" گوید، عذر او را قبولْ واجب باشد.» («لغت موران»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۰۹) مولانا: «انا الحق، عظیم فروتنی است، زیرا این‌که می‌گوید من عبد خدایم، دو هستی اثبات می‌کند: یکی خود را و یکی خدا را، اما آنک انا الحق می‌گوید، خود را عدم کرد، به باد داد.» (فیه ما فیه ۴۴)

بیار جام انا الحق، شراب منصوری　　　درین زمان که چو منصور زیر دار توَم

(کلیات ۵۹،۴)

ولد هم مثل باب، مدافع آن است:

گفت انا الحقُّ یکی، در دلت افتاد شکی

زان‌که ترا فهم نشد کان بُد گفتار خدا

غیر خدا این دعوی، کِی کند، ای بی‌معنی

لیک چو موسی تو بدان هیئت و آواز ورا

(دیوان ۱۸)

عراقی هم، اگرچه معمولاً موضع ستایش از «انا الحق» دارد، غیرت حق را به دلیل افشای سرّ، دلیل قتل منصور می‌داند:

کم زند تا لاف توحید تو هر کس، غیرتت

بر سر دار ملامت ریسمان انداخته

(کلیات ۹۳)

سیف فرغانی (با آن‌که مزاج او مثل استادش سعدی معتدل است) شطحهای حلاج را مغایر با روح اسلام نمی‌داند:

شک نیست که شطحهای حلاج　　　از شرع پیمبران برون است

در ذوق محمّدیست داخل　　　وز فتوی مفتیان برون است

(دیوان ۱۶۷،۲)

(نیز دربارهٔ «انا الحق» نک. تحقیق جامع رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۵ـ۷۷.)

و اما موضوع افشای سرّ، که عراقی در بیت یاد شده، و حافظ در بیت معروف (گفت آن یار کزو گشت سرِ دار بلند... ۱۳۶/۶) و بسیاری دیگر از عرفا و شعرا از آن سخن گفته‌اند، از نظر برخی دیگر مردود است. از آن جمله استاد روانشاد، سید جلال‌الدین آشتیانی، معتقدند که حلاج در حالت سکر و فراغ از خود و در مقام نفی کثرت و اثبات انیّت برای خدا و از زبان خدا انا الحق می‌گوید، و از آنجا که هنوز به مرحلهٔ بقای بعد از فنا و صحوِ بعد از سکر نرسیده کلامش از زبان حق است؛ پس اتهام افشای سر را بر او نمی‌توان پذیرفت. (شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص‌الحکم ۲۲۵ـ۲۲۶، به نقل از رجایی، همان ۷۶ـ۷۷، به تلخیص) اصحاب صحو معمولاً یا مخالف مشرب حلاج‌اند، و یا دست‌کم خرده‌گیر بر «انا الحق» گفتن او. هجویری با تقسیم اهل تصوّف به دوازده فرقه، ده را مقبول و دو را مردود می‌شمارد، که این‌دو یکی حلولیان و متعلقان به آنها مثل سالمیان و مشبّهه‌اند، و دیگر حلاجیان و توابع ایشان چون اباحتیان و فارسیان، که اینان را به ترک شریعت و الحاد متّهم می‌دارد. (کشف ۱۶۴) هجویری احتمالاً از زبانِ، یا به مذاقِ، اهل زهد و تقشّف سخن می‌گوید وگرنه در باب کسی که در شباروزی دست کم هزار رکعت نماز می‌گزارْد و جدّ تمام در ادای فرایض و مستحبات داشت چنین نمی‌گفت. (در مورد موافقان و مخالفان حلاج، نک. همان ۱۸۹.) در خصوص اتهام اعتقاد به حلول نیز استاد آشتیانی نظر استاد زرین‌کوب و کلاً قایلان به آن را رد کرده و فرق فاحش میان وحدت و حلول را بیان داشته‌اند. (رجایی، پیشین ۶۸) در هر حال، حلاج در برابر آن همه ستاینده، نکوهنده یا بدگوی نیز کم نداشته است. اگر مولانا و پسرش بدان اندازه ابراز ارادت به او می‌کردند، مراد ایشان، شمس، از مخالفان سرسخت او بود و کمترین فرصتی را برای طعن وی از دست نمی‌گذارد. شمس «انا الحق» زدن حلاج را از غرور و فریفتگی می‌دانست: «اگر از حقیقت حق خبر داشتی انا الحق نگفتی.» (مقالات ۲۶۲) سعدی، بنا به طبیعت میانه‌رو خویش، از هرگونه تندروی در طریقت بیزار بود. او در تمامی آثارش کمترین نام و نشانی از حلاج نیاورد و او را نابوده انگاشت، و خطاب به مولانا، شیفتهٔ حلاج، نیز گفت:

فرعون‌وار لاف «انا الحق» همی‌زنی   وانگاه قرب موسی عمرانت آرزوست؟

(در این باره بنگرید به مقالتی از همین قلم: «سعدی و تندروان تصوف»، سعدی‌شناسی، دفتر دهم، اردیبهشت ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ۸۵.) شمس و سعدی در سده‌ای با حلاج و افکار او خلاف می‌ورزیدند که به گفتهٔ ماسینیون اوج علاقه‌مندی به او (سدهٔ هفتم) بود.

ماسینیون می‌گوید: حلاج در بازگشت از مکه به اهواز، صوفیان ریاکار زمان را رسوا کرد، خرقهٔ صوفیانه را از تن برانداخت تا دیگر چون صوفیان خاموشی اختیار نکند و آزادانه با خلق در سخن شود. گویا او خود را در مقامی وارسته از هر مذهب فرض می‌کرد، چنان‌که هرگز بر تفاوت مذاهب و مسالک خرده نگرفته است. (قوس زندگی ۲۵،۲۴) بدین سان او مظهر سخن حافظ در عذر نهادن بر «جنگ هفتاد و دو ملت» است، و این احتمالاً یکی از دلایل شیفتگی حافظ به او (برخلاف سعدی) بوده است؛ لااقل در عرصهٔ شعر چنین پیداست. باری، حلاج دارای عقایدی گاه بس عجیب بود. می‌گفت: بر دو نفر مقرر شده بود تا گواه شوند که جوهر ربّانی به دور از دسترس آدمی است: یکی ابلیس در آسمان در برابر فرشتگان، و دیگری محمد پیغامبر اسلام (ص) در روی زمین در برابر آدمیان. سرشت ابلیس از آنِ فرشته است و سرشت رسول‌الله از این آدمی. هردو در نیمهٔ راه ایستاده‌اند، هردو به سختی معتقد به الوهیتِ ساده شدند. آنان نمی‌گویند که از مطلب کلمهٔ شهادت برتر باید رفت، نمی‌گویند که باید خود را با ارادهٔ یگانگی‌بخش خدای یکتا درآمیخت [...] پیامبر حجّ بیت‌الله را برقرار کرده ولی آرزو داشته که مسلمانانْ خود معنای اِکمال را (الیَوم اَکْمَلتُ لکم دینُکُم) دریابند و همت کنند تا خود را به اوج برسانند. می‌گوید: قبله را باید روحاً به بیت‌المقدس روحانی آورد و عمره را در حج ادخال بخشید، زیرا چون پیغمبر (ص) شعلهٔ وصال ربّانی را دور از طاقت یافت، گِرد آن حصار شرع را برافراشت تا کسی میل آن نکند، ولی این همه را تنها برای چند روزی مقرّر فرمود تا روزی برسد که اولیا با جانبازی فرشته‌وار خود از این حصار بجهند و جرأت کنند تا با آمرزگار در گفتگو شوند و فرمان بخشایش جمیع بندگان را از درگاهش بگیرند. آنگاه است که اکمال اسلام به اوج خواهد رسید. ابلیس از آن روی در نیمهٔ راه ایستاد تا آدمیان را گمراه کند، و پیامبر از این روی در نیمهٔ راه توقف کرد تا فرمانِ به‌تأخیر افتادن رستاخیز را بگیرد تا در این مهلت چندروزهٔ جهان فانی، اولیای حق به جهان آیند تا از این آستان گذر کنند، اما نعوذ بالله که بتوان سرنوشت واپسین ابلیس و رسول خدا (ص) را در یک پایه پنداشت. ابلیس نمایندهٔ سرشت فرشتگان است، سرشتی جدا از وصال صوفیانه افتاده، بنا بر این ابلیس مردّد و زبون گردید، اما محمد نمایندهٔ سرشت آدمی شد، سرشتی که برای کشیدن بار امانت، قرعهٔ فال را به نامش زده‌اند [...] آفریدگار می‌خواست در آفریدهٔ خویش، آدم، تجلی کند؛ ابلیسْ آفریده را از آفریدگار جدا می‌خواست، گویی در شأن خداوند تناقض می‌دید. پس ملعون شد. او در این

عشق‌بازی غیورانه و متکبرانه‌اش رقیب نپذیرفت، حسادت کرد و ذات را «دو» یافت. کینهٔ او به بشر از آن است که وی را سرور جهان می‌بیند. (همان ۳۸ـ۴۱) آیا همین گونه عقاید سبب نشده بود تا حتی برخی عرفا چون احمد غزالی، اگرچه به گونه‌ای مشروط و ملایم، در ذات حلاج به وجود عنصری شیطانی قایل شوند؟ احمد غزالی و استادان شافعی‌مذهب او همچون ابواسحق اسفراینی و جوینی گفته‌اند: منصور حلاج را وسوسهٔ شیطان در نهاد بود. اما احمد غزالی بیش از این به خود جرأت می‌دهد و می‌گوید: شیطان گرچه ملعون و سرافگنده شد، ولی باز هم در فداکاری «سرور عاشقان» بود، و حلاج که پیرو اوست نیز دلدادهٔ خداوند است. (همان ۷۹) ماسینیون از نقش حلاج در برخی جنبشهای اجتماعی و سیاسی او و از جمله از حشر و نشر وی با بسیاری از امرا و رجال سیاسی عصر نیز سخن می‌گوید. حتی برخی پیروانش از او می‌خواستند مقام خلافت را بپذیرد ولی او راضی نبود آزادی خود یا دوست و دشمن را از میان ببرد. آرزوی او یگانگی بخشیدن به راههای پرستش خدا از روی صفا و حقیقت بود اما این آرزوی او با سردنهادی مردم روزگار او به جایی نرسید، اما او سرانجام خود راه این چشمهٔ آسمانی را در پیش گرفت. (۳۸) حلاج عظیم خلاف‌آمد عادت بود. «پس همگان را بیامرز و مرا میامرز؛ بر همگان مهربان شو و بر من مشو، زیرا که من نه برای جان خویش با تو در پیکارم، و نه حق خویش را از تو طلبکار.» (برای اصل قول، نک. همان ۳۸.) روزبهان: «شأن سخنش از همه عجیب‌تر است، چنانچه در معاملات از همه غریب‌تر.» (شرح شطحیات ۴۵)

حلاج از «تبار خونیِ گلها»ست (با وامگیری از فروغ فرخزاد). حلول روح سیاووشی در مردی است که اگر مرگ او سیاووشی بود زندگی‌اش به ستیزی با جهل و جمود و سکوت عصر و ابراز بی‌پروای باورها و یافته‌های خویش، به رغم خاموشی اهل طریقت، گذشت. گیریم خط به خون او دادن از سوی جنید یا جنیدها نیز از شمار اسطوره‌سازی‌ها دربارهٔ او بوده باشد، اما آنچه به حقیقت خط به قتل فجیع او داد همان سکوت و ترس و تحذّر اولیای عصر بود که سبب می‌شد فردی چون حسین در چنان فضایی به گونهٔ چهره‌ای ناساز و ناسازگار، شورنده و واژگون‌سازنده به چشم آید، بدگمانی برانگیزد و سرانجام بر او برود آنچه رفت. یک طرف او بود و طرف دیگر جنید و شبلی، که اوّلی حسین را بدان بیم می‌داد که زودا سر او به چوب‌پاره سرخ شود، و دومی هم از خوابنما شدن خود به این سخن می‌گفت که حسین سزای خویش در بازگویی «سرّ ملوک» دیده است. باز فرض کنیم که حدیث سنگسار کردن هم

اسطوره بوده (که نبوده) و شبلی هم به جای سنگ حتی گُلی هم به سوی او نینداخته باشد؛ آیا اینان با اختیار همان معاملت «ببین و دم مزن» خود به حقْ وی را در معرض سنگسار اهل تقشّر و تقشّف قرار نداده‌اند؟

و اما حافظ و مهر و ستایش وی نسبت به حلاج به هیچ‌روی بر اثر «انا الحق» گویی و شطح و طامات او نبود، چه سراسر اشعارش در نفی آن است بلکه یکی به دلیل وارستگی او از جنگ و جدل‌های فرقه‌ای و مذهبی بود و دیگر در نفس شهامت و بی‌پروایی در آنچه می‌اندیشید؛ آخر خود او هم عادت به فروخوردن حرف (اگر نه همیشه، دست کم در بیشتر جایها و گاهها) نداشت. آیا یادتان هست که گفتم حافظ پرندگان شکاری بزرگ، باهیبت، جسور، بی‌باک و چالاک را به گونه‌ای غیرعادی دوست دارد؟ شکاریان تیز و جهنده‌ای چون باز، باز سفید، شاهین و... (از جمله در: ح ۲۱۹/۹) من مطمئنم که همین روحیه است که خودآگاه یا ناخودآگاه سر از علاقه به چهره‌ای درمی‌آورد که در زمینهٔ اظهار بی‌باکانهٔ عقاید خویش (حالا هرچه باشند) خود درست همچون شاهین یا باز سفید بوده است، بی‌کمترین اعتنایی به خوف و خطر بدانگاه که بال و چنگال بر مدّعیان و عافیت‌اندیشان می‌گشوده است.

نکته: این نکته چه بوده؟ پاسخ شاید این باشد: با توجه به فعل «سرودن» به نظر می‌رسد حلاج با رفتن بر بلندای دار، برترین شعر زندگی‌اش را سروده، شعری در نهایت سکوت، سکوتی که «مادر فریادها»ست. این سکوت در برابر «قال و قیل مدرسه» است که کار امثال شافعی است. (به بیت منقول در سطور پیش از مولانا هم دقت کنیم که گفت: خمُش کن.) البته استاد زرین‌کوب از شافعی بیتی تازی نقل کرده‌اند در پاسخ به سؤالی که به صورت بیتی همروال از سوی زنی از وی پرسیده شده. زرین‌کوب، با آن‌که خود این پاسخ را ظریف و شاعرانه خوانده، احتمال داده که شاید «این مسائل» به همین مسأله‌پرسی راجع بوده باشد. (نک. از کوچهٔ رندان ۲۳۷.) اما این بنده چنین احتمالی را بعید می‌داند، چه هرگز نمی‌توان سؤال از کسی را که پاسخی بدین لطافت و ظرافت می‌دهد منع کرد. و اما اصل محتوای بیت حافظ به تضاد زهد (به نمایندگی شافعی) و عشق (به سرکردگی حلاج) مربوط است؛ قصد و عمد خاصّی هم نه در مورد شخص شافعی هست و نه در باب «این مسائل» بلکه بیشتر پیروی از سنّتِ مضمونیِ یاد شده است.

شافعی: محمد بن ادریس بن عباس... هاشمی قرشی مطلّبی، مکنّیٰ به ابوعبدالله، یکی از ایّمهٔ چهارگانهٔ اهل سنت (ت ۱۵۰ در غزّه، ف ۲۰۴ بغداد) عالم فقه و حدیث،

دارای تصانیفی که مشهورترین آنها عبارت است از: کتاب الأم در فقه، المسند در حدیث، و الرسالة در اصول فقه. او مؤسس فرقهٔ شافعیه است؛ خاقانی:

اول شب بوحنیفه درگذشت   شافعی آخرشب از مادر بزاد

(دیوان ۸۵۹)

(نیز برای بیتهایی که به کنایه مربوط به حلاج‌اند، نک. ح ۱۳۶/۶ و ۲۵۴/۴.)

۵. گَش: همان «کش» = زیبا، مطبوع؛ پیشتر این نگارنده نظر خود را ابراز کرده که بهتر بود در حافظ «کش» ضبط می‌شد، کاری که قزوینی، سایه و بیشتر مصححان دیگر در همهٔ موارد کرده‌اند. (نک. «گش» در: ح ۱۲۴/۲.)

مرضیة‌السَّجایا: مَرضیّ: اسم مفعول از مصدر «رضا» = پسندیده؛ به دلیل الحاق به کلمهٔ جمع، «ــة»ی تأنیث گرفته است. سجایا: جمع سجیّة = خو و طبیعت (منتهی الارب)

محمودة‌الخَصائل: محمودة به همان دلیل مؤنث آمده. خصائل: (در پارسی بیشتر: خصایل) جمع خَصلة (در پارسی: خَصلت) (دهخدا، یادداشت مؤلف) در عربی جمع خصیلة (همان) مصراع در مجموع = پسندیده‌خوی و ستوده‌سرشت

۶. عین: ایهام به معنای چشم (نک. ح ۳۸/۲.)

گوشه: ایهام: الف. کنج، کناره؛ ب. گوشه یا گوش در کمان (کمان ابرو) ج. ایهام با «مایل»، چون گوشه (یا زاویه) و مایل، هردو از مصطلحات هندسه‌اند. ضمن این‌که اگر «زِرِه انداختن» را ضبطی درست بگیریم (نک. توضیح بنده در سطور آتی) گوشهٔ کمان دارای تناسب با زرهِ نبرد خواهد بود.

مایل: این هم ایهام یا استخدام به سه معنی است: الف. علاقه‌مند (برای بیان تعلق خاطر شاعر به ابروی یار) ب. خم شده یا در حال افتادن (برای مستانِ کژ و مژ شونده) ج. مایلی یا کجی (برای ابرو).

ز ره بینداخت: خانلری به همین صورت و با فاصله نوشته، که خواننده را ناگزیر می‌کند آن را به همین صورت بخواند و فقط معنای «از راه انداختن» (= از مسیر یا از سیر بازداشتن) را از آن بگیرد، که معنایی نامعهود یا متکلّفانه است، در حالی که بهتر بود مثل رسم قدما آن را بیفاصله (زره) می‌نوشتند تا خواننده با آزادی عمل و به ذوق خودش آن را بخواند و معنی کند. اگر این ضبط اساساً درست بوده باشد به نظر می‌رسد خوانش و معنای اصلی یا ارجح در آن «زِرِه انداختن» باشد، که در وهلهٔ بعد می‌توان آن را دارای تبادر به «ز رَه انداختن» نیز گرفت و استعمال آن را از سوی شاعر

به قصد ساختن همین صنعت تبادر و یا ایهام ساختاری دانست. توجه داشته باشیم که «زِرِه انداختن» را، هرچند من جایی ندیده‌ام، اما آن را بسی آسانتر و کم‌اشکال‌تر از «ز رَه انداختن» می‌شود پذیرفت و توجیه کرد و مثلاً احتمال داد که در قیاس با «سپر انداختن» ساخته شده باشد برای معنی تسلیم شدن، زیرا «زره» را می‌توان به دلیل شباهت تقریبی مژگان به زره یا دِرع، استعاره از آن گرفت، که هرچه باشد دست کم معنای محصّلی دارد، ضمن این‌که همان ایهام یا تبادر به «ز رَه» هم در آن محفوظ است. اما این‌گونه که کتابت کرده‌اند معنای درستی که نمی‌دهد هیچ، صنعتی هم در آن نیست، و البته مخالفت بیشتری هم در حافظ‌پژوهان برمی‌انگیزد، و به هر حال دیگر نمی‌توان آن را به گونه‌ای دیگر (زِرِه) خواند. در مورد «ز راه انداختن» می‌توان پرسید: آیا چنین چیزی تا کنون به کار رفته؟ یا مطابقتی با قاموس و هنجار زبان پارسی دارد؟ در حالی که شاید بتوان آن را به صورت معنایی ثانوی (همان تبادر) توجیه کرد، نه این‌که آن را اصل گرفت. (ضمناً خواهیم دید که کسی از مصححان هم از این ضبط استقبالی نکرده، و دلیل هم ظاهراً همان است که ذکر شد.)

ز ره بینداخت: قزوینی، سایه، عیوضی و بسیاری دیگر: بودم چو چشم مستت؛ نیساری هم همین را اختیار کرده، اما آن‌گونه که از ثبت ایشان از نسخ (دفتر دگرسانیها ۱۰۱۹،۲) برمی‌آید اقدم نسخ حاوی بیت (تـ = تاجیکستان ۸۰۷) مثل خانلری است، اگرچه دارد: عقلم ز ره بینداخَت، و ظاهراً خانلری به دلیل اقدمیّت آن خود را ناگزیر از اختیار «ز ره بینداخت» (منتها با «چشمم» و نه «عقلم») دیده. ضبط «بودم چو چشم مستت» ظاهراً مشکلات «ز ره بینداختِ» خانلری را ندارد، و «گوشه» در «گوشه‌گیری»، علاوه بر ایهام تناسب گوشهٔ کمان با گوشهٔ «ابرو»، ایهام دیگری هم با گوشهٔ «چشم» پیدا می‌کند. البته در این مورد هم بعید نیست که خود شاعر یا کاتبان نسخ، عبارت مشکل‌زای «ز رَه بینداخت» یا حتی صورتِ بهترِ پیشنهادی یعنی «زِرِه بینداخت» را به شکل ساده‌تر و مفهوم‌ترِ مذکور بدل کرده باشند. در هر حال، این نگارنده ضبط خانلری را به صورت موجود چندان موجّه نمی‌داند.

چو مستان: کذا قزوینی؛ سایه، عیوضی و برخی چاپهای دیگر: به مستان؛ نیساری «چو» را اختیار کرده، که به گمان من، هم قدیمتر است، و هم از نظر معنی موجّه‌تر. می‌توان پرسید «به مستان بر ابروی تو مایل شدم» یعنی چه؟ دو حرف اضافهٔ «به» و «بر» را در یک مورد واحد چگونه می‌توان توجیه کرد تا خطای دستوری تلقی نشود؟ تنها یک راه می‌ماند: این‌که «به» را «به»ی قَسَم بگیریم (= قسم به مستان) که خودْ

چیزی است خنک و متکلف. محجوب هم «چو» را ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۴.)

۷. ره: = بار، دفعه، که در قدیم بسیار رایج بوده است.

نوح ـ لوح: جناس، که به دلیل تفاوت در حرف یا واج اول می‌توان آن را جناس مضارع دانست، اگرچه عده‌ای جناس مطرّف را، گذشته از تفاوت حرف آخر، به امثال این مورد هم تعمیم می‌دهند و آن را نیز مطرّف می‌خوانند. در هر حال این نامگذاریها بیشتر سلیقه‌ای است.

در مورد معنی بیت، گمان نمی‌کنم بتوان برای آن معنایی بهتر از بیت خود خواجه به دست داد، که حاوی همان جناس نیز هست:

سرشک من، که ز طوفان نوح دست ببرد　　　ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست

۸. تعویذ: دعای بسته بر بازو یا آویخته از گردن (نک. ح ۸/۸۶.)

چشم‌زخم: آسیبی است که به باوری کهن از راه چشم بد به کسی رسد، که عامل آن را چشم شور، چشم حسود یا بدخواه و نظایر اینها می‌دانند. در عربی معادلهای بسیار دارد، از جمله الاِزلاق بالابصار (چنان‌که در شریفهٔ «و ان یکاد» قلم ۵۱ آمده) الاِصابة بالعین، عین‌الکمال یا عینُ کمال (نک. ح ۸/۲۹۶.) (برای معادلها در عربی، نک. سیّد حمید طبیبیان، فرهنگ فارسی ـ عربی فرزان، ذیل «چشم‌زخم»، «چشم زدن» و دیگر استعمالهای مربوط به آن.) در انگلیسی، چشم بد را evil eye می‌گویند. چشم‌زخم: آزار و نقصانی است که به سبب دیدن بعضی از مردم و تعریف کردن ایشان کسی را و چیزی را به هم رسد، و عرب عین‌اللّامة خوانند. (برهان) در فرهنگ اخیر مدخلی هم به صورت «چش‌زخ» آمده که مخفف «چشم‌زخم» خوانده شده. (نیز برای اطلاع بیشتر از کاربردهای آن، نک. دهخدا، ذیل چشم‌زخم، چشم‌زخ، چشم‌زخم زدن، چشم زدن، چشم‌زدگی، چشم‌رساننده، چشم‌رسیدگی، چشم رسیدن و غیره.) در عصر ما عده‌ای آن را از شمار خرافات می‌دانند، اما عامّه غالباً باورمند به اثر چشم بدند، برخی هم آن را نه از مقولهٔ عقاید خرافی بلکه ناشی از قوای نهفتهٔ درون وجود انسان و نیروی چشم می‌دانند، همچنان‌که در اموری چون هیپنوتیزم مشهود است. بدیهی است که در روزگاران گذشته، باور به آن بسی بیشتر و استوارتر از امروز بوده، چنان‌که مطابق پژوهشهای صورت گرفته در این باره پیشینه‌ای بسیار کهن داشته است. گمان نرود که این باور تنها متعلق به بلاد اسلامی یا آسیا و یا ویژهٔ ممالک و اقوام کهن است، زیرا بسیاری از غربیان و از جمله اهالی ممالکِ به اصطلاح راقیه نیز به آن باورمندند، و اگر چنین نبود در زبانهایشان واژه‌هایی از آن دست که در مورد انگلیسی

ذکر شد وجود نمی‌داشت یا دست کم امروزه از قاموس آنان بیرون رفته بود. و اما برای دفع آن در مملکت ما از گذشته تا کنون روشها و تمهیدات مختلف از سوی افراد یا اقوام و ساکنان مناطق مختلف وجود داشته است، که البته برحسب فرهنگ، باورها و عادات هرکدام تفاوت می‌پذیرد، از قبیل توسل به قرآن کریم و ادعیه و در صدر همه خواندن «و ان یکاد» یا «آیةالکرسی» (بقرة ۲۵۵) و دعاهای مختلف، تعویذ و تعویذ کردن، گاه توسل به جادو و دعانویسی، آویختن چیزهایی چون نظر قربانی، باباقوری (در اصل به معنی چشمی که از حدقه درآمده و کور شده باشد؛ نک. جمالزاده، فرهنگ لغات عامیانه، ذیل همین واژه، که بعد به معنی نوعی مهرهٔ مدوّر سیاه و سفید به شکل و رنگ چشم گوسفند برای دفع چشم‌زخم تبدیل شده؛ نیز نک. دهخدا، ذیل «باباقوری» و به‌ویژه مخفف آن «باباقُری») چشم‌زد (=مهره‌ای از شیشهٔ سیاه و سفید و کبود برای دفع چشم بد؛ نک. دهخدا، ذیل همان) شکستن تخم مرغ (با ترسیم خطوطی با زغال بر روی آن، که هر خط نشانهٔ فردی است مظنون به چشم زدن بر کسی که اکنون بیمار شده است، و آنگاه گفتن نامهای مظنونان و به همراه هر نامْ فشاری اندک بر پوستهٔ آن، که با هر نامی که تخم مرغ بشکند همان فرد را عامل چشم‌خوردگی می‌دانند و معتقدند که بدین وسیله اثر نظرزدگی از بیمار زایل می‌شود) و بسی اَشکال و طرق دیگر. در برخی ممالک غربی هم، به قرار مسموع، از برخی اشیا همچون نعلی که از سر در خانه یا جز آن می‌آویزند (به‌ویژه در انگلستان) برای این منظور سود جسته می‌شود. همچنین در برخی متون تاریخی، ذکر عباراتی چون «چشم‌زخم بر لشکر افتاد» خود کنایتی است از آسیبی اندک یا شکستی کوچک که خورده‌اند و نویسنده از ذکر واژه‌هایی چون «شکست» یا «هزیمت» ابا می‌ورزد. (در این باره نیز نک. ذیل همین مدخل در دهخدا؛ خرمّشاهی در این باره مطلبی مفید دارد؛ نک. حافظنامه ۹۰۶،۲ـ۹۰۹؛ نیز دایرةالمعارف تشیع ۵، ذیل «چشم‌زخم».)

حمائل: جمع حِمالة =هرچه در گردن آویزند، از بند شمشیر و غیره. حِمالة =دوال شمشیر (منتهی‌الاَرب)

دست در گردن حمایل کردن: اصطلاحی رایج است. «هردو چون دو سرو خوش‌خرامِ متمایل، دست در گردن یکدیگر حمایل کردند.» (مرزبان‌نامه ۲۹۲،۱) اوحدی:

دستم چو شد حمایل در گردن خیالت　　　پنهان کن از رقیبان، دست حمایلم را

(دیوان ۲۳)

با آن‌که مضمون را بسی پیش از حافظ گفته‌اند ولی می‌توان مثلاً همین بیت را با آنِ

حافظ سنجید و بیان بذله‌ای و طیبت‌آمیز حافظ تا معلوم شود جایگاه آن کجاست. همچنین این مضمون که به گونه‌ای شوخ گفته می‌شود که دستِ بالارفته برای دعا خم می‌شود و بر گردن یار می‌پیچد، در این بیت او هم با تصویری از همین دست آمده است:

محراب ابرویت بنما تا سحرگهی   دست دعا برآرم و در گردن آرمت

و بالاخره بابافغانی هم با «تعویذ» و «دست در گردن حمایل کردن» مضمونی برای بیان تهیدستی ساخته است:

دست تهی، اگر همه تعویذِ دوستیست   در گردن مراد حمایل نمی‌شود

(دیوان ۲۴۶)

* * *

این نگارنده، بنا به عادت همیشگی در نگاه ساختاری داشتن و جستجوی روابط میان عناصر شعر، برخی ابیات این غزل را هم کمابیش دارای ارتباط با همدیگر می‌بیند. از جمله بیت ۴ (حلاج بر سر دار...) را، که مهمترین بیت یا بیت‌الغزل است، نه بیتی منفرد بلکه مرتبط با قبل و بعد می‌داند. مثلاً در اینجا از «نکته» سخن رفته، که در مطلع هم آمده است، که شاید این‌دو بی‌ارتباط با هم در درون یک چهارچوب از حسن یار حافظ و حلاج نباشد. نیز آیا می‌توان گفت که نکته‌ای که حلاج بر سر دار سروده نامرتبط با جانسوز بودن کار عشق و رندی (ب ۲) یا اینها جدا از این است که در برابر یار نباید جان آدمی حایل شود و در حقیقت یعنی باید جان بر سر آن گذاشت (ب ۳)؟ چند بیت از شعر به گونه‌ای مشخص بر حول دشواری و جانسوزی راه عشق است؛ آیا همهٔ اینها بر اساس تصادف یا بدون عمد و آگاهی یا طرحی پیشینی با هم جمع شده‌اند؟ آری، پاسخ مخاطب شاعر در این‌که: تو حرف از ترحم بر جان خود می‌زنی حال آن‌که نباید میان من و تو جان فاصله اندازد، بلافاصله و یا اندکی بعد به دار حلاج منتهی می‌شود، آن هم با آن از جان گذشتگی که همگان در احوال او می‌شناسند. (در طبع قزوینی، بیت اخیر به دنبال «تحصیل عشق و...» آمده، که آن هم تأییدی بر این پیوند است.) بخش عمدهٔ شعر (دست کم پنج شش بیت) درست بر حول همین محور گردش دارد.

قوافی تماماً بر اساس التزام الف تأسیس قرار دارند. همچنین همزهٔ بعد از الف در طبع قزوینی به «یـ» تبدیل شده: شمایل، قایل و... که بیشتر با روح زبان پارسی سازگار است.

۳۰۲

۱ بُشْـــریٰ اِذِ ٱلسَّــلامةُ حَــلَّت بِــذِی‌سَلَم
لِـــــلّٰهِ حَـــمدُ مُـــعترِفٍ غــایةَ النِّـــعَم

۲ آن خوش‌خبر کجاست که این فتح مژده داد
تــا جــان فشــانمش چــو زر و ســیم در قــدم؟

۳ از بازگشت شـاه دریـن طُـرفه مـنزل است
آهـــنگ خـــصم او بـــه ســـراپـــردهٔ عـدم

۴ پـیمان‌شکن هـرآیـنه گـردد شکسته‌حال
اِنَّ العُـــهودَ عِـــندَ مَـــلیکِ ٱلنُّـــهیٰ ذِمَـــم

۵ مـی‌جُست از سَـحابِ اَمـلْ رحـمتی، ولی
جـــز دیـــده‌اش مـــعاینه بـیرون نـداد نـم

۶ در نیلِ غم فـتاد، سپهرش بـه طـنز گـفت:
الآنَ قَـــــدْ نَـــدِمْتَ، وَ مـــا یَـــنفَعُ النَّـــدَم

۷ سـاقی چـو یـارِ مـهرخ و از اهـل راز بـود
حـــافظ بـــخورد بـاده و شـیخ و فـقیه هـم

۱. مژده بـده: سـلامت آمـد بـه ذی‌سلم شکـر خـدا ز مـعترف غـایت نِـعَم

بُشریٰ: هم مـصدر مـجرّد است = مـژده دادن، و هـم اسـم = مـژده (مـنتهی‌الارب) مژدگانی (السّامی فی الاسامی، به نقل از دهخدا) اینجا اسم؛ سنایی، در «طریق‌التحقیق»:

اینک آمد، نظر کن، ای مسکین بر سر چاه ژرف، بُشریٰ، هین
(مثنویها ۱۱۸)

ذی‌سلم: مکانی است. (نک. ح ۲۹۶/۲.) در اینجا احتمالاً کنایه از شیراز است.

۲. ش: شناسهٔ اضافی یا ملکی، که مقدّم واقع شده، متعلق به «قدم» (= قدمش).

لخت دوم دو معنی می‌دهد: یکی این که جان را نثار او می‌کنم بدان گونه که زر و سیم را نثار می‌کنند. دیگر این که جان را هم بر روی زر و سیم خود یکجا نثار مقدم او می‌کنم.

۳. بازگشت: ایهام به اصطلاح نجومی (به قرینهٔ معنای نجومیِ «منزل») بازگشت:

Retour (فرانسه) = رجعت، رجوع؛ رجوع کواکب است به سوی خورشید، در نجوم پهلوی. واژه‌نامهٔ بندهشن ۱۴ـ۱۳۱. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) ایهامی مضاعف نیز به عنوان اصطلاح موسیقی (= رجوع به تم اصلی) نسبت به «آهنگ» به معنی نغمه و ترانه دارد. (در مورد این اصطلاح، نک. ح ۱۲۹/۴.)

طُرفه: همان معنی شگفت و نادر را دارد، ولی تبادر دارد به طَرفه (به فتح اول و ثالث) در اصطلاح نجوم: «طَرفه: دو ستاره است خُرد بر مثال فرقدین، میان نثره، و طَرفه لُطخه‌ای [= لکّه‌ای ـ م] است سپید بر مثال پارهٔ میغ [= ابر ـ م]، آن را سحابی گویند.» (یواقیت‌العلوم ۲۳۶) منزل نهم ماه، و دو ستاره است از قدر چهارم به فاصلهٔ یک بازو در دو چشم یا در سر برج اسد. آن را عین‌الاسد هم گفته‌اند. (مصفیٰ، پیشین)

منزل: گذشته از معنی معروف، که معنی اصلی در بیت است، ایهامی دارد به اصطلاح نجومی «منزل» یعنی موقع ماه در میان ستارگان منطقةالبروج. (نک. ح ۲۷/۱.)

آهنگ: گذشته از معنای قصد و عزم، که معنی اصلی در بیت است، ایهام به معنی ترانه و نوا، به علاقهٔ «بازگشت» (پیشگفته) دارد.

معنی بیت این‌که: با بازگشت پادشاه (به موطن و مقرّ) دشمن او قصد رفتن به جهان مرگ دارد، یا راهی بجز نیستی ندارد.

منزل: کذا قزوینی؛ سایه: نوبت؛ محجوب همین را ترجیح می‌دهد، بدون ذکر دلیل. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۵.) لابد بدین دلیل که «نوبت» به معنی خیمهٔ بزرگ (متناسب با «سراپرده» که ایهام تناسب با آن می‌سازد، و نیز اصطلاحی در موسیقی قدیم متناسب با «آهنگ») است. اما «منزل» از آن روی که ضبطی قدیمتر است رجحان دارد. همچنین اگر استاد فقید دل در هوای ایهام داشته‌اند «منزل» هم دارای آن است (به شرحی که رفت.)

۴. نهند گردنْ اهل خِرد به پیمانها

مصرع از بیتی است از متنبّی با قدری تغییر که حافظ در آن داده است:

و بَیْنَنا لَو رَعَیتُمْ ذاکَ معرفةٌ   اِنَّ المَعارفَ فی اهلِ النُّهیٰ ذِمَمُ

(و میان ما، اگر آن را به رعایت رسانید، آشنایی است./ همانا آشناییها نزد ارباب خرد در حکم پیمان است.) لخت دوم در کلیله و دمنه هم آمده و مصحح فقید آن، آن را چنین معنی کرده‌اند: آشناییها میان صاحبان عقل و خرد (به منزلهٔ) عهد و امان است. (۹۷م و ح) و استاد فقید، امیرحسن یزدگردی: یعنی خردمند، حقوق معرفت قدیم را

ضایع نگذارد. (نفثةالمصدور، حواشی ۲۵۲ـ۲۵۳) (نیز دربارهٔ این لخت و بیت عربی، نک. محمد قزوینی، «بعضی تضمینهای حافظ»، یادگار، س اول، ش ششم، بهمن ۱۳۲۳، ص ۶۲.)

العهود: حافظ آن را به جای «المعارف» به دلیل تناسب با «پیمان‌شکن» آورده است.

النُّهیٰ: = عقول؛ جمعِ «نُهْیَة» = عقل، از آن روی که از ارتکاب زشتی نهی می‌کند. (صحاح)

ذِمَم: جمع «ذِمَّة» = عهد، امان، ضمان، حرمت و حق (لسان‌العرب)

۵. مُعاینه: = آشکارا، قید است (در عربی: معاینةً) درست مثل: ضرورت = ضرورةً، مُشافهه = مشافهةً و نظایر اینها؛ مولانا: «این بندگان خود را چون درین عالم دیدند، نه به دلیل و تقلید بل معاینه، بی‌پرده و حجاب...» (فیه ما فیه ۴۶) «عالم را مشاهده و معاینه دیده است.» (همان ۴۷) که یعنی مشاهدةً و معاینةً. در شعر حافظ با «دیده» (=عین) ایهام دارد، همچنان‌که در بیت سلمان:

به غیر عشق تو در دیده هرچه می‌آید　　نظر معاینه نقشش در آب می‌بیند
(دیوان ۱۲۸)

این ایهام نظیر همان است که با واژهٔ همریشهٔ آن «عین» در شعر حافظ و دیگران آمده است. (نک. ح ۳۸/۲.)

بیرون دادن نم: همان «نم پس دادن» در اصطلاح امروز است.

بیت می‌گوید: (خصم شاه) آرزوهای بزرگ خیر و نعمت داشت، ولی آشکارا چیزی جز غم و حرمان نصیبش نشد. یکی از نکات بیت، تضاد و تقابل میان سحاب (=ابر، برای آرزوی بزرگ) و نم (قطرهٔ کوچک اشک) است.

۶. کنون ندامت آری که فایده نکند

با بهره‌گیری از قرآن کریم و ماجرای فرعون است، که به هنگام غرق شدن با پشیمانی گفت: ایمان آوردم که خدایی جز خداوند نیست، و از اهل ایمانم. جواب آمد: اَلآن و قَد عَصَیْتَ قبلُ و کُنتَ مِنَ المُفسدینَ (یونس ۹۰ـ۹۱) (آیا حالا؟ در حالی که پیشتر نافرمانی کردی و از تبهکاران بودی؟) شایان توجه این‌که حافظ با بهره‌گیری از «الآن و قد عصیتَ» در مورد دشمن شاه، نظیره ساخته: «الآن قد ندمتَ».

نیل: به دلیل بزرگی و پرآبی در قرآن «یَمّ» (دریا) خوانده شده: و اَوحَینا اِلیٰ اُمِّ موسی اَنْ اَرْضِعیهِ فَاِذا خِفْتِ عَلَیهِ فَاَلْقِیْهِ فی الیَمِّ... الآیة (قصص ۷) نیل: «از جبل القمر

اندر جنوب، ده رود بزرگ برود... و همی‌رود تا همه ناحیت نوبه ببُرد... روی به شمال نهاده همه ناحیت مصر ببُرد و بر اَحمیم و فیوم و فُسطاط بگذرد و اندر دریاءِ تنّیس افتد.» (حدودالعالم ۵۱) «کشتزارها بر کنار رود نیل بود [...] و آب نیل خوشتر و صافی‌تر از همه آبهای روی زمین است.» (مسالک و ممالک ۵۲ـ۵۳) «و از عجائب مصر است زیاده شدن آب نیل، وقتی آبهای هر جا کم شود در آخر گرما، به مرتبه‌ای که پر می‌شود از آن آبْ تمامی ارض مصر.» (ترجمهٔ آثارالبلاد و اخبارالعباد ۱،۳۴۶) «و مردم از کنار نیل احتراز نمایند از خوف و بیم تمساح.» (همان ۳۴۹) آیا حافظ جنبهٔ اخیر را هم از نیل اراده کرده است؟ ابن‌بطوطه هم ستایش بسیار از نیل کرده است، از جمله: نیل یکی از رودخانه‌های بزرگ پنجگانهٔ دنیاست، که عبارتند از: نیل و فرات و دجله و جیحون و سیحون. (سفرنامه ۱،۷۵)

همچنین واژهٔ «نیل» به قرینهٔ «غم» بعید نیست که ایهامی هم به زدن نیل بر جامه و غیره به نشان سوگ داشته باشد.

۷. اهل راز: به نظر می‌رسد دو معنی را از آن خواسته باشد: یکی اهل عوالم راز، و دیگر رازدار. معنی اخیر بدین دلیل که راز حافظ و مفتی و فقیه را فاش نخواهد کرد. به هر حال چه چیزی بهتر از این‌که ساقی، هم زیبا باشد و هم رازدار؟ و در این صورت آیا جایی برای پرهیز باقی می‌ماند؟

❊ ❊ ❊

غزل احتمالاً در آغاز دورهٔ دوم پادشاهی شاه شجاع و در ۷۶۷ سروده شده است، سالی که شاه شجاع به یاری شیرازیان خسته و فگار از حکومت همراه با خشونت و خیره‌سری محمود، وی را از آنجا راند. ظاهراً حافظ، که در آن ایام هنوز تصور قبلی را از شاه شجاع داشته، این رویداد را به فال نیک گرفته، محمود را «پیمان‌شکن» خوانده (صفتی که پیشتر دیدیم که کاملاً زیبندهٔ اوست، چنان‌که بارها برادر را با دست‌اندازی‌هایش به ملک وی آزرد و بارها هم بخشیده شد، و سرانجام هم شیراز را برای قریب دو سال از چنگ او به در برد.) ضمناً، چنان‌که در جای خود ذکر شد، حافظ هرگز مدحی برای شاه محمود نسروده و ظاهراً طبع او از وی تحاشی داشته است. (در این باره، نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۳۵، کتبی، تاریخ آل مظفر ۱۵۳، و بحث دستغیب، حافظ‌شناخت ۲،۶۸۶ـ۶۸۷.)

۳۰۳

۱ عشـــق‌بازیّ و جـوانـیّ و شـراب لعـل‌فام
مـــجلس انس و حـــریف هـمدم و شُـرب مُـدام

۲ ســـاقی شکّــردهان و مــطرب شـیرین‌سخن
هـــــمنشین نـــــیک‌کردار و نـــدیم نـــیکنام

۳ شاهدی از لطـف و پـاکـی، رشک آب زنـدگی
دلبـــری در حســـن و خـوبی، غـیرت مـاه تـمام

۴ بزمگاهی دلنشان، چـون قـصر فـردوس بـرین
گـــلشنی پـــیرامُـــنش، چـون روضـهٔ دارُالسّـلام

۵ صـف‌نشینانْ نـیکخواه و پـیشکارانْ بـاادب
دوســـتدارانْ صـاحب‌اسـرار و حـریفانْ دوسـتکام

۶ بـادهٔ گـلرنگ تـلخ تـیز خـوشخوار سبک
نُـــقلش از لعـــل نگـار و نَـقلش از یـاقوت خـام

۷ غـمزهٔ سـاقی بـه یـغمای خِـرد آهِـخته تـیغ
زلف جـــانان از بـــرای صـــید دل گســـترده دام

۸ نکته‌دانی بذله‌گـو، چـون حـافظ شـیرین‌سخن
بـخشش‌آموزی جـهان‌افـروز، چـون حـاجی قـوام

۹ هرکه این عشرت نخواهد، خوشدلی بر وی تباه
وان‌کـه ایـن مـجلس نـجوید، زنـدگی بـر وی حـرام

۱. خواجو:

هـردم آرد بـاد صبح از روضهٔ رضـوان پیام
کاخر، ای دلمردگان، جز باده مَنْ یُحْیِی ٱلعِظام؟
(دیوان ۴۶۶)

جوانی و شراب: عنصرالمعالی به فرزند: «اما به حدیث شراب خوردن، نگویم که شراب خور، و نیز نتوانم گفتن که مخور، که جُوانان به قول کسی از جُوانی بازنگردند؛

مرا نیز بسیار گفتند و نشنیدم، تا از پسِ پنجاه سال، ایزد تعالیٰ رحمت کرد و توفیق توبه ارزانی داشت.» (قابوسنامه ۶۷) (به اصطلاح، بدون شرح!)

مدام: همان دو معنیِ تقریباً همیشگی: پیوسته + شراب

۳. غیرت: اینجا به معنی اصلی یا لغوی کلمه است یعنی رشک و حسد. آن معنای اصطلاحی، که در تصوف و عرفان نیز مطرح است، در اینجا مدخلیت ندارد؛ سعد وراوینی: «سرعت سیرش گَرد غیرت بر کوکبهٔ صبا و دَبور افشاند و آتش رشک در مجمرهٔ شمال و قبول افگند.» (مرزبان‌نامه ۱۷،۱) امیرحسن دهلوی:

چنان ز غیرت رویش قفا خورند بتان   که بتگران نشناسند رویشان ز قفا

(دیوان ۶)

خود حافظ نیز گاه به همین معنی آورده است، مثل:

چو سرو اگر بخرامی دمی به گلزاری   خورد ز غیرت روی تو هر گلی خاری

۴. دلنشان: همان دلنشین است. (نک. ح ۱۲۱/۶.)

پیرامُن: = پیرامون، با تبدیل هجای بلند «او» (U) به هجای کوتاه مجانس «اُ» (O)؛ پیرامون: از ایرانی باستان pari-yām-van مرکّب از pari پیشوند = اطراف، و yāma از ریشهٔ yam = گرفتن، نگاه داشتن، و van پسوند نگهدارندگی (= بان) (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) پیرامَن، به فتح میم، نیز گاهی در اشعار قدیم (در موضع قافیه) آمده است. (مثلاً در قطعهٔ سعدی در گلستان ۷۲)

دارالسلام: در لغت یعنی خانهٔ سلامت و امن، از نامهای بهشت. (نک. ح ۷/۴.)

۵. دوستکام: (صفت مرکّب) آن‌که کار دوستان به مراد و کام او باشد، خوشبخت، کامکار، کامیاب؛ و با «شدن» و «کردن» صرف شود. (دهخدا، یادداشت مؤلف) مقابل آن: دشمنکام = کسی که کار دیگران خلاف کام و خواست او، یا حال و وضع او به کام دشمنان وی باشد؛ هر دوی اینها در بیت ویس و رامین:

نه دشمنکامم اکنون دوستکامم   نه ننگم من ترا بر سر، که نامم

(نقل از دهخدا)

دشمنکام، سعدی:

بر منِ اوفتاده دشمنکام   آخر، ای دوستان، گذر بکنید

(گلستان ۶۶)

۶. نُقل: اینجا مزهٔ شراب، مطلقاً و با هر طعمی از شیرین، ترش و شور = گزک، دندانمز، تنقّلات، ما نُقِلَ بهِ علی الشّراب؛ غیاث‌اللغات از صراح (دهخدا) گویا ابتدا نُقل

به معنی معروف بوده، چه با شراب معمولاً مزهٔ شیرین می‌خورند، ولی بعد به مزهٔ شراب از هر دست و طعمی بدل گردیده است، درست مثل گزک (مصغّر «گز») که از گزِ معروف به خوردنیهای دیگر نیز تعمیم یافته است. (نیز نک. دهخدا، ذیل «گزک».)
فردوسی، با حسرت نسبت به کسی که:

درم دارد و نُقل و جام نبید　　　سر گوسفندی تواند برید
(شاهنامه ۶، ۲۱۶)

بیهقی، دربارهٔ محمد غزنوی و شراب خوردنش در غمناکی: «نُقل هر قدح باد سردی» (۵) عراقی:

در بزم ز رخسار، دوصد شمع برافروز
وز لعل شکربار، می و نقل فروریز
(کلیات ۲۱۵)

که او هم مثل حافظ نُقل را از لب یار گفته است، درست مثل حسن دهلوی، که واژهٔ «نگار» را هم دارد:

دو مه گذشت، بجز جام ده‌منی نکشیم　　　می از لب خم و نقل از لب نگار چشیم
(دیوان ۲۸۱)

در شعر تازی، ابونواس هم نقل شراب را از لب نگار و بوسهٔ او می‌طلبد:

مالی فی النّاسِ کُلّهِمْ مَثَلُ　　　مائی عُقارٌ و نُقلِیَ القُبَلُ
(دیوان ابی نواس ۳۷۱)

ترجمه از این نگارنده:

آنچه مرا شد مَثَل، در همه خلق جهان　　　آب من از راح و نقل، بوسهٔ شیرین‌لبان

جمع آن: نُقول؛ عبید: «هشیار در میان مستان، مانند زنده در میان مردگان است؛ از نقولشان می‌خورد و به عقولشان می‌خندد.» (کلیات ۲۹۸)

نَقل: گفتگو، حرف زدن، به اصطلاح گل گفتن و شنیدن (در بزم باده) با استفاده از جناس اشتقاق یا به تعبیری ناقص میان نُقل ـ نَقل

یاقوت خام: هم استعاره از شراب آمده، و هم لب. مانندە کردن شراب به یاقوت، پیداست که از جهت رنگ و تلألؤ و تموّج باده است، و خام هم از آن‌روی که شراب خام مطلوب است، و نه پخته، که خاصیتش را از دست می‌دهد و در نهایت به سیکی بدل می‌شود.

معنی لخت دوم به گمانم این باشد: نُقل آن باده از لب یا بوسهٔ نگار است و گفتگو و

گل گفتن و شنیدن در ضمن باده هم دربارهٔ لب یار، یا در باب خود شراب (به گونه‌ای که ذکر شد.)

و اما این نگارنده تاکنون در خوانش «نُقل» و «نَقل» تردید داشته، زیرا برعکس هم می‌توان خواند، یعنی: نَقلش از لعل نگار و نُقلش...، چون آن را هم می‌توان مثلاً بدین گونه معنی کرد: سخن گفتن و شنیدن از لب نگار است و مزهٔ شراب نیز هم از لب او. اما «نُقل» قاعدتاً باید به دنبال شراب (لخت اول) بیاید. در شواهد هم دیدیم که نُقل به لبِ (یا لعلِ) یار مربوط شده. به هر حال، اصرار در ایراد صنعت، گهگاه مشکلاتی بیش یا کم نیز پدید می‌آورد.

و اما بیت یکی از جامعترین اوصاف خواجه از باده است، به‌ویژه لخت نخست که چند صفت پیاپی را برای آن آورده که همه چیز آن را از رنگ، طعم، تندی یا کیفیت، گوارایی و حالت سبکروحانه‌ای که می‌بخشد در بر دارد، که از نظر بدیعی همان تنسیق‌الصّفات است.

۷. آهخته: =کشیده، برکشیده، بیرون کشیده؛ واژه‌ای است پارسی، از پارسی باستان و از ریشهٔ $\bar{a}$- θaxta ماضی، و $\bar{a}$- θanja مضارع، که ā پیشوند است و جزءِ اصلی به معنی کشیدن. (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آهختن».) در زبان دری هم ماضی آن از ریشهٔ «آهخت» و مضارع «آهنج» است. «آن روز داود نگاه کرد، فریشتگان را دید، شمشیرها آهخته خلق را همی‌کشتند.» تاریخ بلعمی ۵۵۸ (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ-ب، ذیل همین واژه) فردوسی، که بارها آن را در مورد تیغ و غیره به کار برده است:

به زین اندر آهخت و بستش چو سنگ — سر آویخته، پایها زیر تنگ

(شاهنامه ۵،۱۹۵)

* * *

همه چیز شعر حکایت دارد که شاعرْ بزمی برپا شده به دست حاجی قوام (وزیر ابواسحق) را به دقت و با تمامی جزئیات توصیف کرده است، شعری که برای دریافتن زمان تقریبی سرایش آن نیازی به جستجو نیست، اثری از روزگار جوانی و شادابی شاعر با روح نیرومند حیات در وجود او، که دریغا دیری نکشید که بر اثر تصاریف روزگار، داغدیدگیها و دشواریها کاستی گرفت. شأن این شعر و نظایر آن همین است که در نخستین دورهٔ شاعری حافظ و در عصر نسبتاً آسوده و فارغ از گرفت و گیرهای

بعدی گفته شده. از دیگر اشعار او قطعهٔ ۳۲: ساقیا پیمانه پر کن، زان‌که صاحبْ‌مجلست... (دیوان ۲، ۱۰۸۰) بیش از هر شعر دیگر او از حیث محتوی (توصیف مجلس عشرت) و شکل (مثل وزن و طول آن، نداشتن ردیف، روال بیان، پیوستگی ابیات و...) به غزل حاضر شباهت دارد، تا آنجا که عده‌ای هردو شعر را دربارهٔ یک بزم یگانه، یا دو بزم، احتمالاً دومی هم به میزبانی حاجی قوام، دانسته‌اند. غنی هردو را با قید «حدس مؤکد» در وصف بزم حاجی دانسته. (تاریخ عصر حافظ ۱۵۱) عبدالعلی دستغیب این غزل را با غزل ۱۴: صبح دولت می‌دمد، کو جام همچون آفتاب... مقایسه کرده و درونمایه و واژگان هردو را همانند دانسته است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۵۷۵.)

و اما غزل در کلّ ساختار یا محور عمودی، کاملاً یکدست و یکپارچه است. همه چیز بر گِرد باده و شاهد و ساقی و صفای محیط و طرب و... می‌گردد. خلاصه، هرآنچه در بزمی چنان‌که افتد و دانی شکل گرفته، با مجموعه‌ای متنوّع از لذّات و حظوظ بشری: باده، طرب، زیبارویان، بذله گویی، گل گفتن و گل شنیدن، در خلوتی بی‌مدّعی و معاند و ساعی و نمّام. شاعر حتی ذکر ادب و متانت گردانندگان مجلس را هم از یاد نبرده. اوصاف و عبارات غالباً مقطّع و متقارن‌اند به گونه‌ای که شاعر توانسته به گونه‌ای جامع و پیاپی فهرستی را از تمامی اوضاع و احوال و هرآنچه طبع جوانی بهره‌ور از روح شادی و لذتجویی می‌طلبد بیان دارد و چیزی را جا نیندازد. کمترین رنگی هم از تصوف و عرفان و میل به کناره‌جویی و فرورفتن در دنیای دل و درون در شعر نمی‌بینیم، شعری ناب و یکسره شاد و شنگ.

شاعر، در پی هدف خود، یعنی وصف یکایک جهات و جوانب بزم، با کاردانی هرچه تمام‌تر، اولاً ردیف را، که با وجود همهٔ خواصش به هر حال اشغال‌کنندهٔ ظرفیت طولیِ کلام است، حذف کرده و بنا را بر قافیه‌ای گذارده که خود به منزلهٔ ردیف و بی‌نیازکننده از آن است. به هر حال، شعری که خود دارای وحدت و پیوستگی و محوری واحد است چه نیازی به عاملی وحدتبخش به نام ردیف، آن هم جاگیر و در چنین شعری دست و پاگیر، دارد؟ ثانیاً وزنی اختیار کرده از طولانی‌ترین بحور در شعر پارسی، یعنی رمل مثمّن مقصور. واژه‌ها یا ترکیباتی چون صف‌نشینان، پیشکاران، صاحب‌اسرار و غیره بیش از هر وزنی در همین بحر و دقیقاً همین زحاف از رمل می‌گنجند. به‌راستی دیگر چه چیزی را باید از شاعری تمام‌عیار انتظار داشت؟

۳۰۴

۱ مرحبا طایر فرّخ‌پیِ فرخنده‌پیام
خیر مقدم، چه خبر؟ یار کجا؟ راه کدام؟

۲ یا رب، این قافله را لطف ازل بدرقه باد
که ازو خصم به دام آمد و معشوقه به کام

۳ ماجرای من و معشوقِ مرا پایان نیست
هرچه آغاز ندارد، نپذیرد انجام

۴ زلف دلدار، چو زنّار همی‌فرماید
برو، ای شیخ، که شد بر تن ما خرقه حرام

۵ مرغ روحم، که همی زد ز سرِ سِدره صفیر
عاقبت دانهٔ خال تو فکندش در دام

۶ چشم بیمار مرا خواب نه درخور باشد
مَنْ لَهُ یُقْبِلُ داءٌ دَنَفٌ کَیفَ یَنام؟

۷ تو ترحّم نکنی بر من بیدل، گفتم
ذاکَ دعواىَ و ها اَنتَ و تِلکَ الایّام

۸ گل ز حد برد تنعّم، به کرم رخ بنمای
سرو می‌نازد و خوش نیست، خدا را، بخرام

۹ حافظ ار میل به ابروی تو دارد، شاید
جای در گوشهٔ محراب کنند اهل کلام

۲. خَصم: چنان‌که پیشتر ذکر شده، آنچه در تداول امروز رقیب یا رقیب عشقی گفته می‌شود، در قدیم بیشتر با «خصم» مشخّص می‌شد، و «رقیب» تنها به معنی مراقب به کار می‌رفت. در اینجا هم به نظر می‌رسد خصم به معنی رقیب در عشق باشد، زیرا با دفع اوست که معشوق نصیب عاشق می‌شود. (نیز نک. ح ۱۳۳/۲.)

۳. زریاب خویی این بیت را برگرفته از مضمون اشعار جمیل بن عبدالله بن مَعمر العُذری دربارهٔ بُثَینة معشوق خود می‌داند، که عشق خود را به آغاز آفرینش می‌رساند و بر آن است که با مرگ نیز پایان نمی‌یابد:

تَعَلَّقَ رُوحی رُوحَها قبلَ خَلْقِنا — و مِن قَبلُ ما کُنّا فِطاماً و فی المَهدِ
فَزادَ کَما زِدنا فَأَصبحَ نامیاً — و لَیسَ و اِن مِتْنا بِمُنْتَقَضِ العهدِ
و لٰکِنَّهُ باقٍ علیٰ کلِّ حادثٍ — و زائِرُنا فی ظُلمةِ القبرِ و اللَّحْدِ

مسعودی، مروج‌الذهب، نشر پلا، ج ۴، ص ۲۴۲ـ۲۴۳ (آئینهٔ جام ۳۵۲ـ۳۵۳) (روح من به روح او پیوست، پیش از آفرینش ما / و پیش از آن‌که ما دو تن شیرخواره و در گهواره باشیم./ عشق ما با برآمدنمان فزونی یافت و شکفت / و اگر نیز بمیریم از هم نخواهد گسست. / لیکن این عشق در هر حادثه‌ای پایدار خواهد ماند / حال آن‌که دیدارکنندهٔ ما در تیرگی گور خفته است.)

به گمان بنده، ارائهٔ نمونه برای مضامین، فی‌نفسه کار خوبی است، لیکن در این موردْ پیشینه و شمار این مضمون تا به اندازه‌ای است که نمی‌توان این یا آن شعر را مصدر اقتباس شاعر دانست. همچنین مضمون ازلی بودن عشق در ادب پارسی، به‌ویژه از سنایی به بعد، از جمله در غزلیات سعدی و خود حافظ فراوان است.

۴.-خرقه، همچون تسبیح، سجّاده و غیره نمادهای ایمان و صلاح است، و زنّار بستن، به دلیل تعلق به غیرمسلمانان، نشان کفر یا خروج از دین یا ترک رسوم ظاهر. اما در هر حال ارادهٔ مطلق از آنِ دوست و دلدار است. اگر زلف او (که شبیه به زنّار است) ما را تکلیف به بستن زنّار کند، بی‌گمان فرمانبردار خواهیم بود و خرقهٔ زهد و صلاح را حرام خواهیم شمرد.

فعل ماضی مطلق «شد» به نشان تحقق این امر به کار رفته است. امیرحسن، در همین معنی:

بس عابد زاهد، که به یک جنبش آن زلف
از خرقه برون رفت و به زنّار درآمد
(دیوان ۱۰۴)

(دربارهٔ زنّار، نک. ح ۷۹/۷.)

۵. مضمونی است با سابقهٔ بسیار؛ امیرمعزّی:

سیاه خال تو دانه‌ست و تیره زلف تو دام
به دام بسته شوم گر طمع به دانه کنم
(دیوان ۷۸۲)

حافظ، هم در صفیر زدن از عرش:

ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر — ندانمت که درین دامگه چه افتادست؟

(نیز دربارهٔ زلف و خال به مثابه دام و دانه، نک. ح ۶۳/۳.)

۶. چگونه خسبد آن را که دردِ مزمن هست؟

خور: ایهام دارد به «خور و خواب».

یقبل: قزوینی: یقتل، که نادرست می‌نماید، و عجبا از سایه که پیروی از قزوینی را در اینجا هم از دست نگذارده. نیساری شرحی دقیق از بدلها داده، و خود چون خانلری ضبط کرده. بنا به ثبت ایشان قدیمترین نسخه و برخی دیگر: یقتل، لیکن از مجموع ضبطهای نسخ می‌توان «یقبل» را پذیرفت. قزوینی در حاشیهٔ غزل: این مصراع در عموم نسخ محرّف است و تصحیح واقعی آن به دست نیامد، ولی به همین نحو که فعلاً چاپ شده و مطابق شرح سودی است گویا اقرب صوَر به واقع باشد، و «دَنَف» به فتحتین، بیماری‌دائم و ملازم است و در اینجا صفت «داء» است، و کلام به تقدیرْ تقدیم و تأخیر است یعنی: مَن له داءٌ دنفٌ یقتل کیفَ ینام، یعنی کسی که او را بیماری دائمی کشنده است چگونه تواند خوابیدن. و اما این کمترین می‌پرسد: آیا قواعد عربی، یکچنین نحوی را در جمله روا می‌داند؟ این در حالی است که «یُقبِلُ» (از مصدر اقبال = روی آوردن) هم بی‌اشکال و مطابق قواعد به نظر می‌رسد و هم معنی درست می‌دهد. (برای ملاحظهٔ ضبط نسخ موجود، نک. دفتر دگرسانیها۲، ۱۰۲۸.)

۷. این مرا خواست و این هم تو و آن هم ایّام

یعنی دعوی من این است (که تو رحم و شفقتی بر من نداری) و گذر روزگار خود نشان خواهد داد که حق با من است. سودی در بیان معنی مصرع در عباراتی دور و دراز و گاه زاید پیچیده، در حالی که پرویز اهور (کلک خیال‌انگیز حافظ) و ذوالنور (در جستجوی حافظ) به درستی معنی کرده‌اند، ولی خطیب رهبر در آمیزه‌ای از درست و نادرست: ادعای من این است، و این تویی که بی‌مهری، و این روزگار من است، که معنی عبارت اخیر نادرست است.

بیدل: کذا نیساری؛ قزوینی: مخلص، که به مصرع نمی‌خورد، و از نظر آوایی هم مخلّ آهنگ بیت است، تا آنجا که سایه هم «بیدل» را ترجیح داده است.

۸. تنعّم: گذشته از معنی معمول یعنی به ناز و نعمت زیستن، معنای حشمت یا جمال فروختن و خودنمایی کردن نیز دارد، که در اینجا همین اراده شده است. (نک. ح ۱۶۲/۲.)

به کرم: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: نفسی؛ رجحان با «به کرم» است به دلیل قدمت، اگرچه «نفَسی» با «گل» و بوییدن تناسب دارد.

۹. محراب ابرو: در این باره، نک. ح ۷۰/۱۱.

* * *

غزلی است یکدست، بر حول محوری واحد، یعنی ابراز عشق و بیقراری. این غزل هم از یک نظر شباهت به غزل قبلی دارد، و آن این‌که، به دلیل همین یکدستی در محتوی و درونمایه، نیازی به ردیف به عنوان عاملی وحدتبخش ندارد، و شاید از همین‌روی به قافیه بسنده شده است.

۳۰۵

۱ عاشق روی جوانی خوشِ نوخاسته‌ام
وز خدا شادی این غم به‌دعا خواسته‌ام

۲ عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

۳ شرمم از خرقهٔ آلودهٔ خود می‌آید
که برو پاره به صد شَعبده پیراسته‌ام

۴ خوش بسوز از غمش، ای شمع، که اینک من نیز
به همین کار میان بسته و برخاسته‌ام

۵ با چنین حُبرتم از دست بشد صرفهٔ کار
در غم افزوده‌ام آنچ از دل و جان کاسته‌ام

۶ همچو حافظ به خرابات روم جامه‌قبا
بو که در بر کشد آن دلبر نوخاسته‌ام

۱. شبیه به این مطلع از غزل اوست:

پیرانه‌سرم عشق جوانی به سر افتاد وان راز که در دل بنهفتم، به در افتاد

شادی غم: حافظ چند بار این بنمایه را به شکلهای مختلف بازگفته، و به نظر می‌رسد تعلّق خاطری به آن داشته است، همچون:

چون غمت را نتوان یافت مگر در دلِ شاد ما به امید غمت خاطر شادی طلبیم
(نک. ح ۳۶۱/۸.)

شادی: قزوینی و سایه: دولت؛ نیساری: شادی؛ نسخه‌بدل‌هایی هم که در دفتر دگرسانیها از آن به دست داده نشان می‌دهد که قدیمترین نسخه‌ها «شادی» دارند. «دولت» نه قدمت «شادی» را دارد، و نه لطف این پارادوکس را، ضمن این‌که از مقولهٔ طنز و تهکم (که «دولت» در چندین بیت او دارد) نیز نیست تا بتوان بدین اعتبار آن را قابل مقایسه با «شادی» دانست. محجوب هم آن را مرجوح می‌داند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۴.)

۲. خود خواجه: عاشق و رندم و میخواره به آواز بلند... (۳۲۱/۲)

رندی هنر است؛ سلمان:

زاهدان، باز به رندی و قلاشی نکنید عیب سلمان، که خودْاو را به جهان این هنر است

(دیوان ۶۷)

اصغر دادبه، دربارهٔ فضیلت رندی: به نظر فیلسوفان، نفس انسانی دارای سه قوّه یا سه توان است، که در پرتو اعتدالِ هریک از آنها فضیلتی به بار می‌آید: الف. فضیلت حکمت (= دانایی) حاصل اعتدال قوّهٔ مَلَکی (نفس ناطقه = عقل) ب. فضیلت شجاعت، معلول اعتدال قوّهٔ غضبی (بهیمی) است. ج. فضیلت عفّت، نتیجهٔ اعتدال قوّهٔ شهوی است [...] اما رندان، آنان، چنان‌که از سخنان حافظ برمی‌آید [...] اعلام می‌دارند: مادرِ فضایل، سه فضیلت عاشقی، رندی و نظربازی است [...] عاشقی حکمت است؛ رندی شجاعت است؛ نظربازی عفّت است: عاشق و رند و نظربازم و... [نقل بیت ـ م] نویسنده آنگاه فضایل رند را بدین گونه برمی‌شمارد: آزادگی و وسعت مشرب، پاکبازی، بلاکشی و دردمندی، عیّاری و خوشباشی. (مقدّمهٔ ایشان بر: مفهوم رندی در شعر حافظ، تألیف فخرالدین مزارعی، چهل و دو ـ چهل و پنج، به تلخیص) (دربارهٔ کلیت بحث رندی در دفتر حاضر، نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان».)

هنر: = فضیلت و مکرمت (نک. ح ۳۴/۱۰.)

بیت از طنزهای درخشان حافظ است، به‌ویژه که لحنی آمیخته به استواری و افتخار به مشرب خود به شیوهٔ ملامتیان دارد.

۳. خرقهٔ آلوده: از مهمترین بنمایه‌های شعر حافظ در نقد و طعن او بر صوفیان است. به همین دلیل، پیشتر بحثی مفصل در باب دلایل و عوامل این آلودگی داشته‌ام. (نک. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی».)

پاره: پینه که به جامه زنند، رُقعه، وصله، در پَی؛ ناصرخسرو:

زیراکه بر پلاس نه خوب آید بردوخته ز شوشتری پاره

(دیوان ۲۹۷)

(دهخدا، با اصلاح و افزودن ارجاع) نیز سعدی: «پاره پاره به هم می‌دوخت و لقمه لقمه می‌اندوخت.» (گلستان ۱۵۷)

پاره به صد شعبده: در بحث از خرقه ذکر شد که برخی صوفیان، خرقهٔ خود را به عمد و بی این‌که نیازی به وصله داشته باشد وصله‌دار یا مرقّع می‌کردند (دلیل این کار را هم شأن و شرفی می‌دانستند که برای جامهٔ مندرس و مدروس و اساساً فقر قایل

بودند.) مخالفان صوفیه، به‌ویژه ابن‌جوزی در تلبیس ابلیس، بر آنان خرده گرفته‌اند، از جمله این‌که: اگر شما به سنت رسول‌الله (ص) استناد می‌کنید که پینه بر جامه می‌زد، این کار حضرت نه از روی عمد و تکلف بلکه به انگیزهٔ نیاز راستین بود، حال آن‌که شما صِرف وصله‌داری جامه را شرف می‌شمارید و برای فقیرنمایی چنین می‌کنید. (نک. «خرقه» در: ح ۲/۳.)

حافظ هم در اشاره به همین معنی و دربارهٔ خود (البته با تعریض بر صوفیان اینچنینی) می‌گوید: خرقهٔ من در بنیاد آلوده است، حال آن‌که من، برای پوشانیدن این آلودگی، آن را پاره پاره و مرقّع می‌کنم تا بدین حیلت مرا به فقر و صلاح در طریقت بپذیرند و بشناسند. «شعبده» هم به دلیل نمایشی بودن این کار است، که خود در حکم افسون و چشم‌بندی شعبده‌گران است. سلمان نیز خرقه را عیبناک و ناپوشیدنی می‌داند:

جرعه در عهد تو رسمیست که نتوان انداخت

خرقه در دَور تو عیبیست که نتوان پوشید

(دیوان ۱۵۰)

(با ایهام یا استخدام در «پوشیدن» به‌دو معنی متفاوت: مخفی کردن، به اعتبار «عیب»، و در بر کردن، به علاقهٔ خرقه) حافظ، هم در این معنی:

شرممان باد ز پشمینهٔ آلودهٔ خویش　　　گر بدین فضل و کرمْ نام کرامات بریم

پیراستن: معین یکی از معانی آن را که مناسب این موضع است با نقل بیت متن ذکر می‌کند: وصله کردن، رفو کردن، دوختن دریدگی، در پَی کردن؛ سعدی:

کهن جامهٔ خویش پیراستن　　　به از جامهٔ عاریت خواستن

(گلستان ۱۹۱)

(معین، با افزودن بازبرد) (نیز نک. «پیراستن» در: ح ۷۰/۴.) «پیراستن» در بیت متن می‌تواند ایهامی هم به معنی آرایش و تزیین کردن داشته باشد.

این بیت را از نظر بیانی دارای تعریض خواندم، که نظایر فراوان در اشعار او دارد. در اینجا هم بدین دلیل که شاعر در بیت قبلیِ خود آشکارا خود را عاشق و رند خوانده، بیت حاضر نمی‌تواند به خود او راجع شود، وگرنه این دو بیت با هم تناقض می‌یابند، که در یک شعر واحد پذیرفتنی نیست.

پاره: قزوینی: وصله؛ اقدم نسخ «پاره» دارند، نیساری نیز همین را دارد. «وصله» تنها دارای تناسب آوایی بیشتری است.

۴. برخاستن: اقدام و قیام کردن؛ میان بستن و برخاستن، هردو مرتبط با شمع و ناظر بدان نیز هستند: میان یا کمر بستن در مورد شمع، همان فتیله را در میان خود گرفتن و فشردن است، و برخاستن آن هم همان ایستادن آن بر سر پاست.

۵. خُبْرت: (عربی: خُبرَة یا: خِبرَة) جوهری: خِبرة = آزمودن (صحاح) ابن‌منظور: خِبرة و خُبرة = علم به چیزی (لسان‌العرب) خُبرة: (مصدر) = آگاهی یافتن، معرفت پیدا کردن؛ متن‌اللغة. خِبره: (اسم مصدر) = دانش، آگاهی، بصیرت؛ معجم‌الوسیط. (دهخدا) در پارسی، هردوی اینها اسم یا اسم مصدر محسوب می‌شوند، اما در تداول و محاوره به صورت صفت به کار می‌روند، مثلاً: من خبره‌ام، کار را به آدم خبره بسپار. جمع آن هم «خبرگان» است، اما در قدیم به همان معنای اسمی یا اسم مصدری به کار می‌رفت، چنان‌که «اهل خبره» یعنی اهل علم و اطلاع یا تجربه.

م: (در: خبرتم) شناسهٔ اضافی است که مقدّم واقع شده، و متعلق به «دست» است (= با چنین خبرت از دستم...).

صرفه: حافظ جز اینجا در همهٔ موارد به صورت فعل (صرفه بردن) آورده است، چون:

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست ... نان حلال شیخ ز آب حرام ما

معنی بیت (بر پایهٔ ضبط خانلری) چنین است: من، با همهٔ معرفت و بصیرت و تجربتی که در کار خویش و در مورد سود و زیان داشتم، در اینجا و در کار عشق، سررشتهٔ تدبیر و خرج و دخل از دستم به در رفت، چنان‌که به جای افزودن بر مایهٔ راحت، رنج خود را زیاد کردم، و به جای حفظ جان، از آن کم کردم یا کم آن گرفتم. حال اگر مطابق قزوینی معنی شود، باید گفت: حیرت من در عشق و به معشَوق آنچنان بود که جایی برای ملاحظهٔ صرفه و منفعت نگذاشت و... الخ. (در مورد ضبطها، نک. سطور زیر.)

خبرتم از دست بشد: قزوینی: حیرتم از دست بشد؛ سایه و نیساری: حیرتم از دست نشد؛ گفتنی است که هریک از این ضبطها در جای خود قابل توجیه است، و اختلاف هم در کم و بیشی نقطه، که بسیار روی می‌دهد. از ثبت نیساری (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۳۱) برمی‌آید: الف. «حیرتم» از همه قدیمتر است و سه نسخهٔ اقدم (به ترتیب مورخ ۸۱۳، ۴ـ۸۱۳ و ۸۱۸) هرسه همین را دارند. پس به نظر می‌رسد اصل را باید بر آن قرار داد. «خبرتم» (خانلری) قدری متأخر است، اگرچه در چهارچوب امور بازار موجه و با «صرفه» متناسب است، اما فقط دو نسخهٔ نه چندان قدیمی (۸۲۴ و ۸۳۶) آن

را دارند. بنا بر این در آن باید تردید کرد. ب. در مورد «بشد» تمامی نسخ قدیمتر (از جمله سه نسخهٔ اقدم مذکور) و مجموعاً ۲۲ نسخه (که تعداد عظیمی است) همگی اتفاق دارند. پس تردید در ضبط خانلری و قزوینی روا نیست. عجب این‌که نیساری، با وجود علم به این امر، «نشد» را اختیار کرده است. پس در مجموع می‌توان این ضبط را درست انگاشت: با چنین حیرتم از دست بشد صرفهٔ کار. این چیزی است که ضوابط تصحیح متن اقتضا می‌کند، والله اعلم.

و اما محجوب ایرادی درست بر خانلری دارد، و آن این‌که در مورد «بشد» بدلی ارائه نداده. ظاهراً این کار فراموش شده، وگرنه لامحاله بدلهایی وجود داشته. اما استاد محجوب ضبط سایه (نشد) را پذیرفته چون در آن «طنز ناپیدا و دلنشین حافظ» را دیده‌اند. می‌توان پرسید: آیا مثلاً ضبط خانلری (با آن‌که در «خبرتم» تردید کرده‌ام) طنزی نیست؟

۶. جامه‌قبا: صفت مرکّب = جامه‌دریده؛ قبا کردن (در مورد جامه، پیراهن و غیره) یعنی پاره کردن. (نک. ح ۱۳۳/۵.)

نوخاسته: صفت مرکب = کم سن و سال، نوجوان؛ از نظر قافیه، با «برخاسته» (ب ۴) دارای عیب ایطای جلی است، اگرچه فراوانی آن در اشعار حافظ نشان می‌دهد که او ظاهراً اهمیتی به آن نمی‌داده است، همچنان‌که در غزل دیگران هم بسیار دیده می‌شود.

ارتباط میان «قبا» و «در آغوش کشیدن» را شاعران از بسی پیشتر بیان کرده‌اند، مثلاً نظامی:

صد جامه قبا کردم در آرزوی وصلت　　تا برکشمت در بر، یک دم چو قبای تو
(گنجینه ۲۲۰)

پیشتر مضمونی مشابه از رودکی نیز داده شد. (نک. ح ۲۷۷/۴.)

۱ بازآی، ساقیا، که هواخواه خدمتم
مشتاق بندگی و دعاگوی دولتم

۲ زانجا که فیضِ جامِ سعادت‌فروغِ تست
بیرون‌شدی نمای ز ظُلْمات حیرتم

۳ هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت
تا آشنای عشق شدم، زَاَهل رحمتم

۴ عیبم مکن به رندی و بدنامی، ای حکیم
کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم

۵ مَی خور، که عاشقی نه به کسب است و اختیار
این موهبت رسید ز میراث فطرتم

۶ من، کز وطن سفر نگزیدم به عمر خویش
در عشق دیدن تو هواخواه غربتم

۷ دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف
ای خضرِ پَی‌خجسته، مدد ده به همّتم

۸ دورم به صورت از درِ دولت‌سرای دوست
لیکن به جان و دل ز مقیمان حضرتم

۹ حافظ به‌پیش چشم تو خواهد سپرد جان
در این خیالم، ار بدهد عمر مهلتم

۲. سعادت‌فروغ: صفت مرکّب برای «جام» = جامی که نور آن سعادت در بر دارد. این‌گونه ترکیبات را، که در آنها عناصر قاموسی یا دستوری با هم امتزاج می‌یابند، در اصطلاح «ترکیب مَزجی» می‌نامند، در برابرِ ترکیباتی که به وسیلهٔ کسرهٔ اضافه به هم ملحق می‌شوند. دربارهٔ کلیت ترکیبات مزجی در حافظ در سنجش با دیگران پیشتر سخن داشته‌ام. (نک. ج ۱، ۵۹۱ـ۵۹۵.)

بیرون‌شد: مصدر مرخم = برون‌شو، راه خروج، مفرّ، مَخلَص؛ سلمان:

نظری کن، که دل از جور فراقت خون شد
نیست دل را بجز از دیده رهِ بیرون‌شد
(دیوان ۱۰۱)

حیرت: اینجا به معنی آن حیرت عارفانه در برابر جمال و جلال محبوب آسمانی، که موجب معرفت می‌شود (حیرت ممدوح) نیست بلکه با توجه به «ظلمت» باید آن را از مقولهٔ حیرت مذموم دانست، یعنی شک و تردید ناشی از عدم معرفت و منجر به انکار و گمراهی. از همین‌روی است که شاعر راه برون‌رفت از آن را جستجو می‌کند. (دربارهٔ حیرت، اعم از ممدوح و مذموم، نک. ح ۱۵/۸.)

۳. آشنا: به معنی شنا و شناوری هم هست، و بنا بر این ایهام به همین معنی (به قرینهٔ «غرق») دارد، مثل این بیت او:

کشتی‌شکستگانیم، ای باد شرطه برخیز
باشد که بازبینیم، آن یار آشنا را

آشنا کردن =شنا کردن؛ «آن گردون به میان آب اندر است و همی آشنا کنند، چنان‌که خدای ـ عزّ و جلّ ـ گفت... و اگر به آب اندر نبودی نگفتی که همی آشنا کنند، و یُسَبِّحون آن بود که آشنا کنند به آب اندر.» تاریخ بلعمی، ص ۵۶ (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، ذیل «آشنا» (=شنا) و «آشنا کردن») صورت دیگر این واژه «آشناه» است، چنان‌که فردوسی سه بار به کار برده (نک. فریتس ولف، فرهنگ شاهنامه، ذیل «آشناه».) از جمله دربارهٔ رستم در داستان «اکوان دیو»:

به دست چپ و پای کرد آشناه — به دیگر ز دشمن همی جُست راه
(شاهنامه ۳۰۷،۴)

مسعود سعد:

آشناوَرزَمی ز اشک دو چشم — اگرم جای آشنا باشد
(دیوان ۱۵۶،۱)

مولانا، در حکایت «نحوی و کشتیبان»

هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو — گفت: نی، ای خوش جواب خوبرو
(مثنوی ۱۷۵،۱)

حافظ در چند مورد استعمال این واژه، معنای مذکور را فقط به طریق معنای ایهامی یا ثانوی آورده است، و نه به صورت مستقل.

عبارت حافظ: تا آشنای... و این‌که به محض آشنایی با عشق از اهل رحمت

محسوب می‌شود یادآور سخن حلاج دربارهٔ رحمت حق است: «رحمتهای حق، عدد نپذیرد. هر که مشرّف شود به یک نظر از و، سعیدش گرداند به سعادت‌آباد.» (روزبهان، شرح شطحیات ۳۴۱) همچنین حافظ، با مضمونی شبیه آن:

قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ　　　که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت

۴. ظاهر بیتْ لحن شکوه از قسمت دارد، به‌ویژه که ما وقتی با تعابیری از شمار «قسمتم این بود» مواجه می‌شویم معمولاً آن را حمل بر ناخرسندی یا اکراه گوینده می‌کنیم، حال آن‌که ناخرسندی در اینجا مصداقی ندارد. حافظ هرگز از رندی و بدنامی، نه تنها گلایه‌ای ندارد، که به آن فخر هم می‌ورزد، و این قاعدهٔ اوست، چرا که رندی و عاشقی و بدنامی (البته نزد زاهدان) موهبتی ازلی است و کسی را نمی‌رسد که عیب آن کند:

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند　　　که اعتراض بر اسرار علم غیب کند

و لذا حکیمی که کسی را بدین صفت ملامت می‌کند قطعاً در مقام همان «فضول» است، حکیمی است صرفاً به معنی فیلسوف یا متکلم و یا عالم اخلاق، و نه آن حکمای خوش‌ذوق عاشق‌پیشه‌ای که در عرصهٔ حکمت ذوقی و شعرِ ایرانی فراوان‌اند. به هر حال، خود خواجه می‌گوید: حافظ، از مشرب قسمت گله بی‌انصافیست... (۲۶۲/۸) ممکن است بگویند او مثلاً در این بیت از قسمت با لحنی گلایه‌آمیز یاد می‌کند:

جام می و خون دل، هر یک به کسی دادند

در دایرهٔ قسمت، اوضاع چنین باشد

ولی محتوای این غزل آشکارا متفاوت است، چه در این غزل، سخن بر سر این است که خاطر حزین و ملول نمی‌تواند زایندهٔ شعر خوش باشد، و بیت مذکور هم در درون چنین ساختار معنایی و در بیان این مطلب است که لازمهٔ شعر خوب گفتنْ همانا شوق و سبکروحی است، و نه قبض و حزن. (نک. شرح غزل ۱۵۷.)

۵. کسب: از اصطلاحات حکمت، کلام و تصوف است. تعریف جرجانی از آن: کسبْ فعلی است موجب جلب نفع یا دفع ضرر. فعل خداوند را نمی‌توان کسب خواند، چرا که حضرت حق از جلب نفع یا دفع ضرر منزّه است. (التعریفات ۱۹۳) غزالی در بیان آن: «اما قدرت که در آدمی آفریده‌اند یکی از حلقه‌های آن سلسله [سلسلهٔ اسباب صدور فعل از بنده ـ م] است. از اینجا گمان بَرَد که به وی چیزی است، و آن خطای محض است، که تعلق آن به وی بیش از آن نیست که وی محلّ آن است و

راهگذر آن است.» غزالی معتقد است که فعل بنده نه مثل فعل حق «اختراع» است (یعنی قدرت حق در فعل او در بند و مقیّد چیزی نیست) و نه مثل فعل درختْ ناشی از «اضطرار» است بلکه چیزی است میان این‌دو. این را «کسب» می‌نامند. (کیمیا ۵۳۵،۲) احمدعلی رجایی: کسب، راه ثالثی است بین جبر و قَدَر، و عقیدهٔ ابوالحسن اشعری است. کلیهٔ اعمال به خلق الهی است، و قدرت انسانی، که قدرت حادث در برابر قدرت قدیم خداوند است، برای فعل کافی نیست؛ ولی وجود داعی [=انگیزه ـ م] به فعل در انسان عادتاً منجر به این می‌شود که قدرت قدیم (خدا) بر ایجاد فعل تعلق گیرد، ولی فعل بر دست انسان جاری می‌شود. به عبارت دیگر، تقاضای فعل از بشر و موجد فعل خداست. فعل به دست انسان انجام می‌گیرد در حالی که مجبور نیست. بنا بر این، بشر کاسب فعل است، نه مجبور و نه مختار. مَی خور، که عاشقی... (نقل بیت) در خلاصهٔ شرح تعرّف آمده است: «هر فعل که از قدرت قدیم آید آن را خَلق خوانند و هر فعلی که از قدرت مُحدَث آید آن را کسب خوانند. پس حق تعالی خالق است به حقیقت، و بنده کاسب است به حقیقت [...] این را مسئلهٔ "فعل بین فاعلَین" گویند.» (فرهنگ اشعار حافظ ۴۳) مولانا، با ذکر «کسب»:

تو برو که دست و پایی بزنی به جهد و کسبی
که مرا ز دست عشقش بنماند دست و پایی...
نه به اختیار باشد غم عشق خوبرویان
که رود به اختیاری سوی درد بی‌دوایی
(کلیات ۷، ۱۷۰)

سنایی نیز در این‌که عاشقی به اختیار نیست:

این عشق به اختیار نبْوَد　　　دانم که همین‌قدر بدانی
(دیوان ۱۰۴۱)

حافظ هم عشق را نه به اختیار یا کسب بلکه آن را هدیه و موهبتی ازلی و بر طبق قاعدهٔ لطف می‌داند. بنا بر این، بیت را باید در شمار ابیاتی نهاد که عشق، رندی، می خوردن و خراباتی شدن را امری ازلی و بی‌اختیار معرفی می‌کنند، و در دیوان او و همگنان وی فراوان‌اند. (نیز نک. «جبر ـ اختیار» در: ح ۳۷/۹.)

مَوهبت: عربی: مَوهِبَة (جمع: مَواهب) = اعطاء؛ واهِب: کثیرالهِبَة [= بسیار دهش ـ م] (لسان‌العرب)

دیوان قسمت: ایهام: الف. قسمت و قضا و یا قضای الهی که به دیوان مانده شده.

ب. یکی از دیوانهای مملکتی در قدیم به همین نام؛ حسن انوری، در ذیل «دیوان معاملات و قسمت»: در دورهٔ سلجوقیان، دیوان مخصوصی به نام دیوان معاملات و قسمت وجود داشت که محتملاً سر و کار آن با مالیاتی بود که به موجب قرارداد عمومی وصول می‌شد، یعنی قراردادی از نوع مقاطعه. لمبتون، مالک و زارع در ایران ۷۸۶ (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۳۴) منتجب‌الدین جوینی: «امر و نهی او را منقاد و مِطواع باشند و دیوان معامله و قسمت به سرای او دارند.» (عتبة‌الکتبة ۲۶)

حافظ، علاوه بر این بیت، در مواردی دیگر هم با نام دیوانهای مملکتی قدیم (در حکم وزارتخانه‌های کنونی) ایهام‌آفرینی کرده است، مثل «دیوان حساب» که از این بیت برمی‌آید:

صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب
کاندرین طغرا نشان «حسبةً لِلّه» نیست

یا «دیوان قضا» (چون وزارت دادگستری یا قوّهٔ قضائیهٔ امروز) که در این بیت ایهام میان قضا و یا قضای الهی با دیوان قضاست:

ساقیا، عشرت امروز به فردا مفکن — یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر

۶. این بیت بهترین و صریحترین بیت او و به اصطلاح سندی است بر سفرگریزی خواجه و عدم علاقهٔ او به خروج از زادگاه.

۷. خضر و دریا: از ابیات حاوی نام خضر در حافظ، بیشتر آنها مربوط به آب حیات و زندگی جاوید است، و اندکی هم به ضعف، خستگی و پیادگی شاعر. اما این بیت با توجه به واژهٔ «دریا» تنها موردی است که می‌توان آن را مرتبط با ویژگی دیگری از خضر دانست، و آن یاری کردن کشتیهای راه گم کرده و اسیر تلاطم دریا و همچنین بسیارسفر بودن اوست.

مطابق کریمهٔ کهف (آ ۶۵ به بعد) مردی آگاه از بندگان خدا همراه حضرت موسی (ع) می‌شود و از او می‌خواهد پرسش و چون و چرایی دربارهٔ کارهایش نکند. این مرد را در تفاسیر، همان خضر پیمبر دانسته‌اند. (نک. المیزان ۱۳، ۳۳۹.) در ادب پارسی هم پذیرفته و مبنای مضامین مختلف شده است. باری، این دو سوار بر کشتی می‌شوند. آن مرد کشتی را می‌شکند. موسی گمان می‌کند او کاری زشت انجام داده، لیکن بعد معلوم می‌شود که کشتی از آنِ بینوایانی بوده که در دریا کار می‌کرده‌اند و آن همراه آگاه موسی آن را شکسته است تا پادشاه ستمگر به آن طمع نکند و دست نیابد. «خضر در دریاها باشد [...] کسی که در دریا درمانَد و خدای تعالیٰ خواهد که خلاص یاوَد خضر را به

وی رسانَد.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۳۶۰؛ نیز نک. محمد لاریجانی، داستان پیامبران ۵۱۱ـ۵۱۳.) مولانا خضر را یاریگر کشتیها می‌داند؛ دربارهٔ رسول اکرم (ص):

خضر وقتی، غوث هر کشتی توی   همچو روح الّله مکن تنهاروی
(مثنوی ۳۶۴،۴)

جای دیگر:

خضر کشتی را برای آن شکست   تا تواند کشتی از فُجّار رست
(همان ۴۴۱)

سعدی:

چو خضر پیمبر، که کشتی شکست   وز او دست جبار ظالم ببست
(بوستان ۶۷)

و اما پرسفر بودن (که از بیت حافظ می‌توان چنین چیزی را نیز استنباط کرد) هم گویا از خصوصیات خضر بوده است. ثعالبی در ذیل «خلیفةالخَضِر» (= جانشین خضر) می‌گوید: به کسی گویند که همواره در گردش و سفر باشد. (نک. ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۱۹۳ـ۱۹۵.) نیز در برخی اشعارْ او را یاری‌ده هر خسته و رهنمای هر گمگشته می‌یابیم؛ عماد فقیه:

من در میان بادیه سرگشته مانده‌ام   ای خضر پی‌خجسته، نشان حرم بگوی
(دیوان ۲۶۷)

این همان چیزی است که در بیت حافظ دیده می‌شود، که نظایری هم در اشعار او دارد. (دربارهٔ خضر، نک. ح ۴۰/۹.)

همت: در اینجا دعا و همراه کردن نفس صدق با کسی و تأثیر بر کسی یا چیزی از دور (نک. ح ۱۲/۱۲.)

۸. در غزلی مدح‌آمیز:

به تن مقصّرم از دولت ملازمتت   ولی خلاصهٔ جان خاک‌آستانهٔ تست
(نیز نک. ح ۳۵/۵.)

۹. پیش چشم کسی جان سپردن: ایهام: الف. جلوی چشم او جان دادن؛ ب. پیش از چشم او مردن یعنی پیشمرگ آن شدن (نیز نک. ح ۳۲۴/۱.) پارادوکسی هم دارد: مهلت عمر را برای زیستن می‌خواهند ولی اینجا برای مردن.

خواهد سپرد: فعل مستقبل نیست بلکه «خواهد» فعل تام است = قصد دارد، اراده

می‌کند. این فعل در روزگار ما به صورت مستقبل می‌آید و «خواهد» و سایر صیغه‌های آن فعل کمکی است. البته در حافظ به هردو صورت وجود دارد. (نک. ح ۱/ ۱۶۰.)

* * *

دستغیب غزل از دورهٔ چهارم حیات حافظ (دگرگونی شاه شجاع و رابطهٔ او و حافظ) می‌داند و توجّه شاعر به دیگر بلاد و مهاجرت از زادگاه. (نک. حافظ‌شناخت ۲،۷۰۸.)

واژه‌هایی چون خدمت، دولت، مقیمان حضرت و غیره از آن‌گونه‌اند که حافظ در غزلهای مدح‌آمیز خود بسیار به کار می‌بَرَد. بنا بر این، به نظر می‌رسد این شعر آمیزه‌ای است از حرفهای دل شاعر و مدح ممدوح. در مورد بیت ۸ نیز دیدیم که خواجه نظیر آن مضمون را در شعری با محتوای آشکار مدحی (غ ۳۵) به کار برده است.

۳۰۷

۱ دوش بـیماری چشـم تـو ببرد از دسـتم
لیکــن از لطـف لبت صـورتِ جـان مـی‌بستم

۲ عشق من با خط مُشکین تو امروزی نیست
دیــرگاه است کــزین جــام هــلالی مسـتم

۳ از ثبات خودم این نکته خوش آمد که به جور
در ســر کــوی تــو از پـای طـلب ننشستم

۴ عـافیت چشـم مـدار از منِ مـیخانه‌نشین
کــه دم از خــدمت رنــدان زده‌ام تـا هسـتم

۵ در ره عشق، از آن سوی فنا صد خطر است
تـا نگـویی کـه: چـو عـمرم بـه‌سر آمـد، رَستم

۶ بعد ازینم چه غـم از تـیرِ کـج‌انـدازِ حسـود
چـو بـه‌محبوب کـمان‌ابـروی خـود پـیوستم؟

۷ بـوسه بـر دُرج عـقیق تـو حـلال است مـرا
کــه بــه افســوس و جـفا مُـهر وفـا نشکسـتم

۸ رتـبت دانش حــافظ بـه‌فلک بـرشده بـود
کــرد غــمخواری شـمشاد بـلندت پسـتم

۹ صـنمی لشکـریَم غـارت دل کـرد و بـرفت
آه اگــر عــاطفت شــاه نگــیرد دســتم

۱. از دست بردن: بی‌هوش و بی‌خویش کردن، و اینجا =کُشتن (در برابر «جان» در لخت دوم) اما «دست» برای رعایت تناسب میان دوش، چشم، لب و رخسار (یکی از دو معنای «صورت» به طریق ایهام تناسب) آمده است.

از دست برده بود خمار غمم سحر دولت مساعد آمد و می در پیاله بود

صورت بستن: پیشتر هم داشت، به معنی تصور کردن یا به تصور درآمدن. اینها هم نمونه‌هایی علاوه بر آنچه داده‌ام: «وی را صورت دیگرگون نبندد.» (تاریخ بیهقی ۶۹) «تنفیذ شرایع دین و اظهار شعایر حق، بی سیاست ملوک دیندار [...] صورت نـبندد.»

(کلیله ۴) در حاشیهٔ متن اخیر «صورت نگرفتن» معنی شده، اگرچه ظاهراً برای احتیاط قید گردیده: باشد که صورت نبندد به معنیِ به تصور درنمی‌آید استعمال شود؛ نیز انوری:

مرا صورت نمی‌بندد که دل یاری دگر گیرد   مرا بیکار بگذارد، سرِ کاری دگر گیرد
(دیوان ۲،۸۱۳)

خواجو:

کنون ورع نتوان بست صورت از خواجو
که باز بر سر پیمانه رفت و پیمان بست
(دیوان ۱۸۸)

از آنجا که بیت متنْ مجموعه‌ای از صنایع به‌ویژه ایهام است، محتمل است که لخت دوم هم ایهامی به این معانی داشته باشد: الف. از لب تو جان برای من حاصل می‌شد. ب. لبت را به صورت جان تصور می‌کردم. ج. لب تو این گمان را در من برمی‌انگیخت که هنوز جان دارم. (نیز دربارهٔ «صورت بستن» و نمونه‌های دیگر آن، نک. ح ۹۳/۹.) لب، چنان‌که بارها دیده‌ایم، نماد جانبخشی و روحپروری و ایجاد نیرو و حرکت است. (نک. ح ۳۴/۸.) همچنین این مضمون که چشم یارْ عاشق را می‌کشد و لبش به او جان و زندگی می‌بخشد، باز هم در حافظ آمده است:

یاد باد آن‌که چو چشمت به عتابم می‌کشت   معجز عیسویت در لبِ شکّرخا بود

ذکاوتی قراگزلو برای تفسیر بیت متن از سخن ابن‌عربی دربارهٔ کشف حسّی و کشف خیالی کمک می‌گیرد: کشف حسی: در آن ماورای حجاب مادّی را می‌توان دید، ولی اگر چشم برهم نهاده شود، دیگر دیده نمی‌شود؛ کشف خیالی: آن است که اگر هم چشم بپوشاند باز دیده می‌شود، زیرا آنچه در حال گشودگی چشم در نظرش آمده مربوط به عالم مثال و خیال مفارق و منفصل (صور معلّقه) است. در این حالت، معانی عقلی در اَشکال زیبا و جذاب ظاهر می‌شود، و آنچه شاعران متصوف در طیف‌الخیال (=خوابگرد) وصف می‌کنند مربوط به کشف خیالی است: زلف آشفته و خوی کرده و... (نقل بیت ۲۲/۱) این نگارنده خلاصه‌ای را از بحث ایشان بدون هیچ‌گونه اظهارنظری نقل کرد. ایشان گفته‌اند که غرضشان از طرح این مطالب، آشکار شدن تصویری جدید از دنیای درون حافظ و اشعار چندلایهٔ اوست. (نک. «حافظ عارف و ابن‌عربی شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۱۰.)

۲. سعدی:

پیش از آب و گِل من در دل من مهر تو بود
با خود آوردم از آنجا، نه به خود بربستم
(غ ۳۶۷)

نزاری (که در غزلهایش بیش از همه از سعدی تأثیر پذیرفته) بیت او را بدین صورت بازگفته است:

با خود آورده‌ام این قاعده از بدو الست
هرچه همره نشد اینجا، نتوانم بربست
(دیوان ۱، ۳۶۱)

هم سعدی، در بیتی که تأثیرپذیری حافظ و دیگران از آن آشکار است:

عشق من بر گلِ رخسار تو امروزی نیست
دیرسالیست که من بلبل این بستانم
(غ ۴۱۳)

سلمان (که او نیز از شیفتگان سعدی است):

با سر زلف تو سودای من امروزی نیست
ما نبودیم که این سلسله برهم پیوست
(دیوان ۳۱)

عشق ما با تو نیست امروزی　　　از ازل مرغ این گلستان است
(همان ۳۲۹)

جام هلالی: خط سبز یا مشکین یار را که به صورت نیمدایره‌ای بر گِرد لب (یا بناگوش) می‌روید، چنان مست و بیخودکننده یافته که آن را به جام هلال‌گونه مانند کرده است. در جای دیگر دارد:... رُخت می‌دیدم و جامی هلالی بازمی‌خوردم (۳۱۱/۶) همچنین صفت «مشکین» علاوه بر رنگ، اعتبار خوشبویی هم دارد، چنان‌که در توضیح «خط» ذکر شده. (نک. ح ۳/۴.) بنا بر این، جام مورد نظر شاعر، صفت «مشکین» یعنی خوشبویی نیز دارد. همچنین با توجه به ذکر دو واژهٔ «خط» و «هلالی» بعید نیست که مراد شاعر تداعی خطّ هلالی هم باشد، یعنی سایه‌ای که بر ماه در خسوف یا خورشید در کسوف می‌افتد، همچنان‌که در بیت زیر، این سایهٔ غبارگونه بر گِرد خورشید برای خط استعاره شده است:

غبار خط بپوشانید خورشید رخش، یا رب
بقای جاودانش ده، که حسن جاودان دارد

حافظ «خط هلالی» را دارد:... یا رب، چه درخور آمد گِردش خط هلالی (۴۵۳/۱) و:... که گِرد مه کشد خطّ هلالی (۴۵۴/۱۰)

و اما محتوای بیت دربارهٔ قدیم و ازلی بودن عشق و محبت آدمی است، چنان‌که در متون صوفیه بسیار بر آن تأکید شده و آنان به آیاتی متعدد از قرآن و احادیث مختلف در این باره استناد جسته‌اند، که در جای خود ذکر شده است. آنان محبت حق را به بنده حتی قدیمتر از عشق بنده به او دانسته‌اند. (به عنوان نمونه‌ای از سخنان بی‌شمار ایشان در این باب، نک. نجم رازی، مرصاد ۴۹، بر حول «یُحِبُّهُمْ و یُحِبّونَهُ» مائدة ۵۴.) حافظ خود بارها این معنی را به شکلهای گوناگون بازگفته و به ازلیّت عشق و رندی اشاره کرده است. (نیز نک. ح ۱۷/۸.)

۳. م: (در: خودم) شناسهٔ مفعولی (=مرا از ثبات خود خوش آمد.)

از پای طلب ننشستن: نجم رازی: «[مرید] به هیچ ابتلا و امتحان از قدم طلب فرونَنشیند.» (مرصاد ۲۶۵)

۵. فنا: فنای عرفانی، با ایهام به فنای جسمانی؛ اینجا نیز با «فنا» به گونه‌ای بازی می‌کند که خواننده را میان فنای مصطلح در عرفان و فنای معمولی یا مرگ در گمان می‌اندازد. وقتی می‌گوید «از آن سوی فنا» بی‌گمان فناءِ فی الله است، چه آن سوی آن بقاءِ باللّه خواهد بود، لیکن بلافاصله با ذکر «چو عمرم به سر آمد» مرگ جسمانی را به نظر می‌آورد. به هر حال گفته‌ایم که حافظ در قبال مصطلحات صوفیه احساس تعهّدی نمی‌کند، همچنان‌که نسبت به خود این فرقه. (نیز نک. «فنا» در: ح ۷۵/۶.)

۶. کج‌انداز: در این‌که مرتبط با تیر و تیراندازی است تردیدی نیست، زیرا اگرچه مؤلفان دهخدا\ ظاهراً شاهدی برای آن بجز همین بیت حافظ نیافته‌اند، ولی در مقابل آن «راست‌انداز» و «راست‌اندازی» نمونه‌هایی دارد؛ نظامی:

ز غمزه تیر و از ابرو کمان‌ساز　　همه باریک‌بین و راست‌انداز

(خسرو و شیرین ۱۳۴)

و راست‌اندازی، هم او در وصف تیراندازی بهرام گور:

در نظرگاهِ راست‌اندازی　　یَغلِقش را به موی شد بازی

(هفت پیکر ۶۷)

اما در بیت حافظ دقیقاً معلوم نیست که «کج‌انداز» صفت تیر است (=کج‌اندازیده یا کج انداخته، مثل صفات مفعولی در ظاهرِ فاعلی) یا صفتی است جانشین موصوف، یعنی تیر آدمِ کج‌اندازندهٔ حسود؟ (که در این صورت، صفت فاعلی مرخّم خواهد

بود.) اگر شق اخیر باشد، «کج‌انداز» چیزی است چون اصطلاح «چپ‌انداز»؛ زلالی خوانساری:

به عیّاری، چپ‌انداز جهانی   به مکّاری، بلای خانمانی

(وارسته، مصطلحات الشعراء، که آن را مکّار و حَیّال معنی کرده است.)

و اما در دهخدا در ذیل «کج‌انداز» ظاهراً به دلیل تردیدی که دربارهٔ آن بوده هر دو صورت، یعنی صفت فاعلی مرخم (کج‌اندازنده) و صفت مفعولی مرخم (کج‌اندازیده) ذکر شده، بدین‌گونه: «کج‌انداز: مخفف کج‌اندازنده»، و در مدخلی فرعی: «کج‌اندازیده، کج‌انداخته، منحرف، که کج رها شده باشد، و به مجاز، هر طعنه و سخن ناروا و کژ و دروغ و ناراست: بعد ازینم چه غم... الخ» ملاحظه می‌کنید که تا چه حد در مورد معنی و حالت دستوری آن مردّد بوده‌اند. به هر حال وقتی تنها یک شاهد، آن هم بیتی ایهامی از این دست، در میان باشد چنین تردیدی دور از ذهن هم نیست. به گمان من «کج‌اندازنده» به صورت جانشین موصوف رجحان دارد، یعنی چیزی مثل خود «حسود»، به معنی فردی که تیر را کج می‌اندازد، به همان معنی مجازی فریبکار و کژرو. شاید هم بتوان «کج‌اندازیده» را نیز برای تیر به طریق ایهام ساختاری یا واژگانی قایل شد، که البته معنایی فرعی و ثانوی خواهد بود.

پیوستن: محتمل است که معنای نجومی آن به طریق ایهام (به قرینهٔ تیر به معنی عطارد، و کمان برابر با قوس) نیز مورد نظر بوده باشد: پیوستگی: در نجوم احکامی و منسوبات کواکب، نسبت با اختران از اصول نجوم احکامی و حشوی است؛ مولانا:

هرکرا با اختری پیوستگیست   مر ورا با اختر خود همتگیست
از دمش گر زهره باشد در طرب   میل کلّی دارد و عشق و طلب
ور بود مرّیخیِ خونریزخو   جنگ و بهتان و خصومت جوید او
(مثنوی ۱،۴۴)

و نیز به معنی اتصال دو کوکب و در مقابل انصراف است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۲۳، با اصلاح بیتها از روی طبع نیکلسون و ارجاع به آن)

۷. سعدی:

تو ملولی و مرا طاقت تنهایی نیست   تو جفاکردی و من عهد وفا نشکستم
(غ ۳۶۷)

دُرج عقیق: دُرج = صندوق یا مِجری کوچک (نک. ح ۵۲/۵.) درج عقیق، استعاره از دهان است که به مجری می‌ماند و با بستن و گشادن لبْ درِ آن بسته و باز می‌شود. در

«عقیق» سرخی لب و درون دهان اعتبار می‌شود، اما در «دُرج گوهر» به دلیل سپیدی دندانها محفظه‌ای پر از مروارید در نظر مجسّم می‌شود، چنان‌که مثلاً سلمان می‌گوید:

گوهر کان از کجا یابد دل من، چون مدام
قفل، یاقوت لبت بر درج گوهر می‌زند
(دیوان ۱۴۱)

از آنجا که بر درج عقیق، گوهر و غیره مُهر می‌زدند، قزوینی به درستی این بیتهای حافظ را مستند برای صحت «مُهر وفا» به جای «مِهر و وفا» قرار داده است:

دُرج محبّت بر مُهر خود نیست — یا رب، مبادا کام رقیبان

و:

خون شد دلم از حسرت آن لعل روانبخش
ای دُرج محبت، به همان مُهر و نشان باش
(حاشیهٔ همین غزل در طبع قزوینی)

افسوس: اینجا تمسخر (نک. ح ۲۲/۱.)

۸. ظاهر بیت عاشقانه است: از غم اندام بلند تو خُرد و خمیده شدم؛ اما با ظرافتْ علم خود را در برابر محبوبْ حقیر می‌شمارد، حتی اگر به فلک برشده باشد. اگر شاعر چنین قصدی را دنبال نکرده بود چه لزومی داشت سخن از دانش خویش پیش بیاورد؟ بیان غیرشاعرانهٔ آن، چیزی است در این حدود که سعدی در تحمیدیهٔ خود آورده است:

محیط است علم مَلِک بر بسیط — قیاس تو بر وی نگردد محیط
(بوستان ۳۵)

۹. صنمی لشکری: این ترکیب از نظر دستوری همان است که مطابق تداول امروز گفته می‌شود: صنم لشکریی، مثل «صنمی طفل» (= صنمِ طفلی، در ۳۲۵/۵) در اینجا «ی» نکره مطابق قوَاعد قدیم به مضاف ملحق شده، و نَه چون زبان غیرادبی یا غیرفصیح امروز به مضافٌ‌الیه.

عاطفت: = توجه و التفات، و نه به معنی «عاطفهٔ» امروزی؛ «شهریار عاطفتی شاهانه نمود.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۴۱) (نک. «عاطفت» در: ح ۵۸/۱.)

بنمایهٔ دلبر سپاهی، تقلیدی است از تصاویر شعر عصر غزنوی. (نک. ح ۱۴۱/۹.)

محتوای بیت نیز آمیزه‌ای است از مدح و حسن طلب. در برابر بی‌التفاتی آن نگار لشکری، ملاطفت شاه را گذارده است.

۱ بغیر از آن که بشد دین و دانش از دستم
بیا بگو که: ز عشقت چه طرف بربستم؟
۲ اگرچه خرمن عمرم غم تو داد به باد
به خاکپای عزیزت، که عهد نشکستم
۳ چو ذرّه، گرچه حقیرم، ببین به‌دولت عشق
که در هوای رخت چون به‌مهر پیوستم
۴ بیار باده، که عمریست تا من از سرِ امن
به کنج عافیت از بهر عیش ننشستم
۵ اگر ز مردم هشیاری، ای نصیحتگوی
سخن به‌خاک میفکن، چرا که من مستم
۶ چگونه سر ز خجالت برآورم برِ دوست؟
که خدمتی بسزا بر نیامد از دستم
۷ بسوخت حافظ، و آن یار دلنواز نگفت
که: مرهمش بفرستم، چو خاطرش خستم

۱. اقتفا از غزل سعدی است، چنان‌که لخت اول آن را در بیت ۲ تضمین کرده است:

به خاکپای عزیزت، که عهد نشکستم   ز من بریدی و با هیچ کس نپیوستم
(غ ۳۶۵)

۳. مضامینی مبتنی بر ذرّه، هوا (ایهام به عشق و اشتیاق) و مهر (ایهام میان محبت و خورشید) در غزل پارسی بسیار رایج است. گاه دو تا از اینها و گاه هرسه با هم می‌آیند.

الف. مضمون با ذرّه و هوا، عراقی:

ترا یک ذرّه سوی خود هواخواهی نمی‌بینم
مرا یک موی بر تن نیست کِت خواهان نمی‌بینم
(کلیات ۲۴۰)

سعدی:

ذرّه‌ای در همه اجزای منِ مسکین نیست
که نه آن ذرّه معلّق به هوای تو بود
(غ ۲۶۰)

ب. با ذرّه و مهر، سعدی:
زاسمان بگذرم ار بر منت افتد نظری
ذرّه تا مهر نبیند به ثریّا نرسد
(غ ۱۸۹)

ج. با ذرّه، مهر و هوا، هرسه (مثل بیت متن) خواجو:
هواداران بسی هستند خورشید درخشان را
ولیکن ذرّه را زیبد طریق مهر پروردن
(دیوان ۷۴۸)

خود حافظ (با «خورشید» به جای «مهر»):
به هواداری او ذرّه‌صفت، رقص‌کنان
تالب چشمهٔ خورشید درخشان بروم

انسان، که به حقیقت در جهان هستی ذرّه‌ای بیش نیست، تنها به مدد عشق، هوا، محبت و مهر به آسمان می‌رسد و به مهر آسمان می‌پیوندد، همچنان‌که سعدی با «شبنم» (به جای ذرّه) می‌گوید:

چون شبنم اوفتاده بُدم پیش آفتاب　　　مهرم به جان رسید و به عَیّوق برشدم
(غ ۳۷۴)

اسلامی ندوشن: راجع به آفتاب و خورشید در شعر حافظ و ارتباط آن با شراب و عشق، که نشانه‌هایی از «مهرپرستی قدیم» در آن دیده می‌شود، باید بحث مفصّلی پیش آورد [...] حافظ در کلمهٔ مهر، بهترین یگانگی را میان عشق و آفتاب می جسته است، و چون روی معشوق را به خورشید تشبیه می‌کند، در واقع تجسّمی از آن مسجود آسمانی را بر روی زمین می جوید:

مهر رخت سرشت من، خاک درت بهشت من
عشق تو سرنوشت من، راحت من رضای تو

(«دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۹.)

این نگارنده بارها سخن گفته بلکه نالیده است از برخی نوشته‌ها از کسانی که ظاهراً

بدون نگاهی به دیگر شاعران، چنان از این یا آن بیت حافظ سخن می‌گویند که پنداری دیّارالبشری جز خواجه آنها را نگفته یا بویی از آن مضامین نشنیده است. البته زیبا سرودن و هنرمندانه پرداختن حافظ چیزی است که منکری ندارد، لیکن از حیث خود مضامین و تعابیر و بنمایه‌های شعر، از کران تا کران آنها را گفته و کهنه کرده‌اند. ای کاش حضرت ایشان سری هم به سایر متون (بجز شاهنامه، که در آن ورود کامل دارند) می‌زدند تا امثال این بنمایه‌ها و مضامین را (که قضا را چند تا از قبل از حافظ ذکر شد) ملاحظه می‌فرمودند. سخن از مهرپرستی و نشانه‌های آن گفته‌اند؛ حیرت من از فردی چون ایشان است که شاید التفات ندارند که کلّ اطلاعات از آن، محصول اکتشافات و تحقیقات دو قرن اخیر است، و آن بندگان خدا طبعاً در آن روزگار چیزی از آن نشنیده بودند. اینها چیست که بر حافظ می‌بندیم؟ اگر هم مراد شما بازتاب ناخودآگاه باورهای مهری (یا به قول امروزیان «فرادهش» آن) است، اوّلاً چنین چیزی به هیچ‌روی معلوم یا معلوم‌کردنی نیست. ثانیاً (برای چندمین بار عرض می‌کنم) که مهر یا طریقت مهر یا آیین مهر و غیره دقیقاً هیچ معنایی جز محبت (با ایهام به خورشید، که در همهٔ ادیان و مذاهبْ سرچشمهٔ گرما و نیز محبت است) ندارد. به‌راستی تا کی از تحلیلهایی از این دست و به این شیوه؟ (در این باره، نک. ج ۱، ۴۳ـ۴۴.)

۵. سخن به خاک افکندن: به هدر دادن سخن، همان است که امروز نیز در تداول «حرف به خاک (یا به زمین) انداختن» می‌گویند.

۷. خَستن: از اوستایی xasta (صفت مفعولی، درست مثل «خستَه» در زبان دری) از ریشهٔ xad = ضربه یا آسیب زدن؛ پارسی میانه نیز xastan (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آبخست») اما معین به جای xastan در مورد پهلوی (همان پارسی میانه) نوشته است: xvastan. (حاشیهٔ برهان)

* * *

غزلی است با ابیات یکدست، و مضامینی آمیزهٔ عشق و خاکساری، با زبان و لحنی رقیق که بیش از همه از سعدی متأثر است. هیچ گونه دشواری و پیچیدگیِ نیازمند به توضیحی نیز ندارد.

۱ زلف بر باد مده، تا ندهی بر بادم
ناز بنیاد منه، تا نبری بنیادم

۲ رخ برافروز، که فارغ کنی از برگ گلم
قد برافراز، که از سرو کنی آزادم

۳ شهرهٔ شهر مشو، تا ننهم سر در کوه
شور شیرین منما، تا نکنی فرهادم

۴ می مخور بادگران، تا نخورم خون جگر
سر مکش، تا نکشد سر به‌فلک فریادم

۵ زلف را حلقه مکن، تا نکنی در بندم
چهره را آب مده، تا ندهی بر بادم

۶ چون فلک سَیر مکن، تا نکُشی حافظ را
رام شو، تا بدهد طالع فرّخ، دادم

۷ شمع هر جمع مشو، ورنه بسوزی ما را
یاد هر قوم مکن، تا نروی از یادم

❋

۸ یار بیگانه مشو، تا نبَری از خویشم
غم اغیار مخور، تا نکنی ناشادم

۹ رحم کن بر من مسکین و به‌فریادم رس
تا به‌خاک درِ آصَف نرسد فریادم

۱۰ حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی
من از آن روز که در بند توام، آزادم

۱. غزل متأثر از سعدی:

من از آن روز که در بند توام، آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم
(غ ۳۷۱)

منه تا نبری: قزوینی: مکن تا نکنی؛ قدیمترین نسخ مثل خانلری‌اند، اگرچه قزوینی لطفی خاص دارد، به‌ویژه با «مکُن» در برابر «نکَنی». سایه نیز آن را اختیار کرده است.

۲. پیوندی پوشیده، و البته لطیف، میان گل و آتش (در برافروختگی) در تصویر هست، همچنان‌که مثلاً در «آتش رخسار گل» (۱۶۵/۵) یا «من این مرقّع رنگین چو گل، بخواهم سوخت» (۲۲۴/۵) و موارد دیگر دیده می‌شود. شاید هم بتوان عرق را در رخسار برافروخته چون شبنمی بر گل بر تصویر افزود. در لخت دوم هم بنمایهٔ رستگی و رهایی را در برافراختن قد به نوعی می‌توان یافت، زیرا سرو را به دلیل راستی اندام و برافراختگی قد «آزاد» خوانده‌اند. پیداست از عبارت «از سرو کنی آزادم» ایهامی به «سرو آزاد» می‌بینیم. اساساً کلمات شعر به طور کامل با همدیگر جوش خورده‌اند و بده و بستان دارند، چیزی که کمال مطلوب در شعر عاشقانه‌ای است که دو سوی عشق هم در یکدیگر محو و مستهلک‌اند.

۳. شهره ـ شهر: جناس شبه اشتقاق (چون «شهره» عربی، و «شهر» پارسی است) اما مهم همنوایی این‌دو و نیز واج‌آرایی به همراه «مشو» است، و آنگاه تناسب شهر و کوه و مجموعه‌ای همگون که بی‌هیچ تکلّفی پدید آورده‌اند. حال وقتی در لخت دوم از شیرین و فرهاد حرف می‌زند به نظر می‌رسد می‌خواهد در برابر «فرهاد» از سویی کوهکنی او را با واژهٔ «کوه» به یاد آورد، و هم (شاید) از سوی دیگر مجنون را که سر به کوه و بیابان نهاده بود، که به این طریق، تقارن دو لخت کاملتر می‌شود. همچنین لیلی هم شهرهٔ شهر خویش بود:... چون عقل به نام نیک منسوب (لیلی و مجنون ۶۱)

شور ـ شیرین: با ایهام تناسب در این‌دو؛ نظامی:

هنوز از عشقبازی گرم داغ است — هنوزش شور شیرین در دِماغ است

(خسرو و شیرین ۱۱۳)

سعدی:

یک روز به شیدایی در زلف تو آویزم — زان دو لب شیرینت صد شور برانگیزم

(غ ۴۰۱)

هم او:

تا به گفتار درآمد دهن شیرینت — بیم آن است که شوری به جهان درفکنم

(غ ۴۰۹)

شهر ـ کوه / شور ـ شیرین / شیرین ـ فرهاد، آیا تناسب عناصر بیش از این امکان دارد؟

محتوای بیت هم همان غیرت عاشق است، چنان‌که در چند بیت دیگر شعر هم دیده می‌شود.

۴. مَی و خون یا خون دل و خون جگر بارها با هم آمده، چون به دلیل شباهتْ یادآور یکدیگر می‌شوند، مثل: جام می و خون دل، هریک به کسی دادند... (۱۵۷/۵) یا:

چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم　　　گرَم به باده بشویید، حق به دست شماست

به همین سان در ترکیباتی چون «خون خُم» این آمیختگی هست.

سر کشیدن: ایهام: الف. سرکشی و عصیان و تمرّد کردن؛ ب. درکشیدن مَی، لاجرعه نوشیدن

۶. سَیر کردن معشوق یعنی به همه‌جا رفتن و به هر جمع سر زدن، که غیرت عاشق را به جوش می‌آورد. کشتن هم مثل سیر کردن، صفت فلک است که همواره قتّال آدمیان خوانده شده است.

قزوینی بیت را ندارد، اما سایه آورده است. نیساری آن را بیت آخر و به منزلهٔ تخلص قرار داده، و در برابر آن بیت ۱۰ را زاید شمرده، و نیز بیتهای ۸ و ۹ را. بدین سان غزل از نظر ایشان تنها دارای ۷ بیت است. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۴۴)

۸. خویش: دارای همان ایهام تضاد با «بیگانه» است که بارها دیده‌ایم.

۹. این بیت نیز نشان سعدی را دارد در غزل پیشگفته، که آنِ هم مثل آن حافظ مدح‌آمیز است:

هیچ شک نیست که فریاد من آنجا برسد　　　عجب ار صاحب دیوان نرسد فریادم

ملاحظه می‌کنید که حتی قافیهٔ بیت مدحی حافظ هم با بیت مشابه سعدی (در مدح شمس‌الدین جوینی، معروف به «صاحبدیوان») یکی است.

۱۰. لخت دوم تضمینی است از لخت نخست غزل پیشگفته از سعدی، که بارها چنین مضمونی را دارد، چون:

بند همه غمهای جهان بر دل من بود　　　در بند تو افتادم و از جمله برَستم
(غ ۳۶۶)

اوحدی (در غزلی، هم در اقتفای سعدی):

پس ازین پیش من از جور مکن یاد، که من　　　تا غلام تو شدم، زین دگران آزادم
(دیوان ۲۶۴)

«حسین منصور [حلاج ـ م] گوید: هرکه آزادی خواهد، بگو: عبودیت پیوسته گردان.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۳۶۳) این باور استوار پیشینیان ما بود که برترین آزادی

آن است که ربقهٔ طاعت و سلسلهٔ اسارت دوست بر گردن باشد.

❊ ❊ ❊

از اشعاری است که کمترین نشانهٔ قاطع و تمایزبخشی از تصوف و عرفان ندارد. هرچه هست و به هر انگیزه‌ای که سروده شده باشد (که به خود شاعر مربوط است) از نظرگاه شعر، غزلی است عاشقانه و ناب. از نظر ساختار، کمتر ممکن است که بتوان غزلی یکدست‌تر و وحدتمندتر از این در اشعار حافظ یافت، به‌ویژه که تمامی مصرعهای آن تا بیت ۹ بی‌استثنا با فعلهای یکسان از نهی و امر (بیشتر نهی) همراه است و در همهٔ آنها شرط و جزای شرط وجود دارد و فقط بیت آخر، که به نحوی حاوی نتیجه و تضمین مصرع سعدی است، از این روال خارج می‌شود، که طبیعی هم هست. تأثیر سعدی را بر کل غزل (نه تنها آن تضمین) می‌توان دید.

و اما بیان، نمونهٔ اعلای خطاب یک عاشق غیور به معشوق خویش است. موسیقیِ بکمال دارد که جز در غزل سعدی کمتر شاهد آنیم، خاصه سه بیت نخست که دلنوازترین آهنگ را دارد. شعر از نظم و تقارن کامل در شکل ذهنی برخوردار است. واج‌آرایی را نیز در بیتهای آغازین با کیفیت عالی (نه صرفاً در کمیت و تعداد) دارد، مثلاً «نـ» در لخت دوم از مطلع، «ز» در لخت دوم از بیت ۲ (که سه مورد بیش نیست اما به دلیل مکان و تناوب آن کاملاً در گوش می‌نشیند) یا «ش» در بیت ۳، که به همین سان تأثیری بیش از آن می‌گذارد که تعداد بیشتر آن.

این نگارنده هیچگاه نسبت به ابیات مدحیِ ضمن غزل، از آن‌روی که هم در غزل حافظ در بالاترین بسامد ممکن و هم به هر حال سنتی رایج است، اکراهی نشان نداده، اما در این غزل قدری حیف می‌داند حتی این یک بیت را؛ دلیل آن نیز نه اکراه بلکه این است که این یکدستی کم‌نظیر را برهم می‌زند. البته خانلری، چنان‌که ملاحظه می‌کنید، سه بیت آخر و از جمله بیت مدحی را با یک نشان ستاره از هفت بیت قبلی جدا کرده، بدین دلیل که این سه بیت از نسخه‌های نسبتاً متأخر گرفته شده و مصحح فقید تردیدی بیش یا کم در اصالت آنها داشته است. بعید هم نیست که خود شاعر آنها را در مقاطع یا مناسبتهایی بر شعر افزوده باشد. به هر حال از این میان، بیت مدحی نسبت به کلّ پیکرهٔ غزل دارای حالت ذیل و زایده است و می‌توان آن را نادیده انگاشت.

باری، باز تأکید می‌کنم: اگر به دنبال غزلی ناب و یکسره عاشقانه‌اید، این همان مطلوب است.

۱ فـاش مـی‌گویم و از گـفتهٔ خـود دلشـادم:
بـنـدهٔ عشـقم و از هـردو جـهان آزادم

۲ طایر گلشن قـدسم، چـه دهـم شـرح فِـراق
کـه دریـن دامگـهِ حـادثه چـون افـتادم؟

۳ من مَلَک بودم و فردوس بـرین جـایم بـود
آدم آورد دریـن دیـر خـراب‌آبـادم

۴ سایهٔ طوبِی و دلجویی حـور و لب حـوض
بـه‌هوای سـر کـوی تـو بـرفت از یـادم

۵ نیست بـر لوح دلم جز الفِ قـامتِ دوست
چکـنم؟ حـرف دگـر یـاد نـداد اسـتادم

۶ کـوکب بـخت مـرا هـیچ مـنجّم نشـناخت
یـا رب، از مـادر گـیتی بـه چـه طـالع زادم؟

۷ تـا شـدم حـلقه‌به‌گـوشِ درِ مـیخانهٔ عشـق
هـردم آیـد غـمی از نـو بـه مـبارکبادم

۸ می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست
کـه چـرا دل بـه جگـرگوشهٔ مـردم دادم

۹ پاک کن چهرهٔ حـافظ بـه سر زلف ز اشک
ورنـه ایـن سـیل دمـادم بـبرد بـنیادم

۱. مولانا:

بـنده آزادی طـمع دارد ز جَـد عـاشق آزادی نـخواهـد تـا ابـد
(مثنوی ۱۷۴،۵)

آزادی همان است که در متون تصوّف و فرهنگهای تصوّف همچون مرآت عشاق و رشف‌الالحاظ به خلاص از تعلّقات و ما سِوَی اللّه تعبیر می‌شود. در غزل قبلی هم با درج مصرع سعدی گفت:... من از آن روز که در بند توام آزادم (۳۰۹/۱۰)

بیان و لحن خالی از لجاج و الحاح ملامی نیست.

۲. حکایتی است بازگفته از هبوط آدمی و درد جدایی که از هر زبان که می‌شنوی نامکرّر است. اصل مایهٔ درد در هر شعر عرفانی یا تأثیر برده از عرفان همین است: نالهٔ نیِ بریده از نیستان خویش. آبشخور همین است و تفاوتها جز در شکل و شیوهٔ بیان نیست. به هر حال «زین قصّه هفت گنبد افلاک پرصداست...» یکی از این صداها از مولاناست، با بیانی ساده و کوتاه:

پیش ز زندان جهان، با تو بُدم من همگی
کاش برین دامگهم هیچ نبودی گذری
چند بگفتم که: خوشم، هیچ سفر می‌نروم
این سفر صعب نگر، ره ز عُلیٰ تا به ثَریٰ
لطف تو بفریفت مرا، گفت: برو، هیچ مَرَم
بدرقه باشد کرمم، بر تو نباشد خطری
چون به غریبی بروی، فُرجه کنی، پخته شوی
باز بیایی به وطن، باخبری، پرهنری
گفتم: ای جانِ خبر، بی تو خبر را چه کنم؟
بهر خبرْ خود که رود از تو، مگر بی‌خبری؟
چون ز کفت باده کشم، بی‌خبر و مست و خوشم
بی‌خطر و خوف کسی، بی‌شر و شور بشری
گفت به گوشم سخنان، چون سخن راهزنان
برد مرا شاه ز سر، کرد مرا خیره‌سری
قصّه دراز است، بلی، آه ز مکر و دغلی
گر ننماید کرمش این شب ما را سحری
(کلیات ۵، ۲۰۳ـ۲۰۴)

(دربارهٔ شماری از معادلهای «گلشن قدس» نک. ح ۱۱/۷؛ در باب عرشی و ملکوتی بودن انسان: ح ۳۷/۵.)

۳. عماد فقیه:

تا کی در این خرابهٔ بوم‌آشیان بود   پرواز مرغ روح، که عالی‌نشیمن است
در وحشت است جان من از تنگنای تن   بیچاره آن فرشته که محبوس گلخن است
(دیوان ۲۷)

خراب‌آباد: (صفت مرکّب) از تعابیر پارادوکسی به معنی مکانی که آبادی‌اش نیز

در، یا از، خرابی است، و فی‌الجمله یعنی خراب اندر خراب، چنان‌که قدما جهان را چنین می‌نگریستند.

۴. طوبی و حور و حوض کوثر: از نمادهای زهد و طاعت به قصد بهشت است، و شاعر بدین سان صف و هدف خود را از اهل زهد جدا می‌کند.

۵. الف: «از حضرت امیرالمؤمنین و امام‌المتقین علی (ع) مروی است: الالفُ یُشارُ بها اِلَی اَلذّات الاحدیّة [...] چنانچه اصل جمیع حروف الف است.» (محمد دارابی، لطیفهٔ غیبی ۷۱)

مضمون برگرفته از لوح مشق اطفال در آن روزگاران است، استاد هم همان «استاد ازل» (در ۳۷۳/۲) حرف الف هم به تعبیری الف «الّله» و به تعبیری دیگر آغاز همهٔ درسها به بشر. نجم رازی (در بیان شرایط شیخی و پیشوایی): «تعلّم علوم از حضرت بی‌واسطه، و آن وقتی میسّر شود که لوح دل را از نقوش علوم روحانی و عقلی و سمعی و حسّی پاک و صافی کند. تا این انواع علوم بر لوح دل مثبت است شاغلِ دل باشد از استعداد قبول علوم از حضرت بی‌واسطه. موسی را (ع) اگرچه علم تورات از حضرت حاصل بود لیکن به واسطهٔ الواح بود: و کتبنا لَهُ فی الالواح [اعراف ۱۴۵]. فایدهٔ صحبت خضر یکی دیگر آن بود تا دل او شایستگی کتابت حق گیرد و زحمت الواح از میان برخیزد، و این مرتبه خواجه را بود ـ علیه‌الصّلوة ـ که فرمود: اُوتیتُ جوامعَ الکلم، و او را تعلیم قرآن از راه دل کردند، نه از صورت کتب، که: الرّحمنُ عَلَّمَ القرآن.» (مرصاد ۲۳۹)

«الف قامت دوست» از تشبیهات حروفی است. (در این باره، نک. ح ۳۸/۳.)

دوست: کذا قزوینی؛ اما در چند نسخهٔ نه چندان قدیمی «یار» آمده. محتمل است خود شاعر، و یا دیگران به سائقهٔ ذوق خود «دوست» را بدل به «یار» کرده باشند، به دلیل داشتن «الف» و نیز هجای بالارروندهٔ «آ» در تناسب با اندام بلند. سایه نیز (ظاهراً به سائقهٔ شاعری) همین را اختیار کرده است.

۶. نزاری:

غم فرزند کسان چند خورم، واویلا   تا من از مادر فطرت به چه طالع زادم

(دیوان ۱،۳۵۲)

بیت حافظ کاملاً متأثّر از آن است، از غزلی همروال از شاعر قهستانی، به‌ویژه که «فرزند کسان» همان مضمون حافظ در «جگرگوشهٔ مردم» (ب ۸) است. به همین سان از خواجو:

هرگز از چرخ بداختر نشدم روزی شاد　　　مادر دهر مرا خود به چه طالع زاده‌ست؟

(دیوان ۳۸۷)

طالعِ زادن: = زایچه؛ «بدان که در طالع مولود گرفتن باید که به وقت ولادت یکی بَه اصطرلاب در آنجا حاضر باشد و در آن ساعت ارتفاع وی بگیرد. و اگر آلتهایی که ساعت را شاید دانستنْ ساعت به در آرد سخت نیکو باشد. و اگر آفتاب نبود، به قیاسْ ساعتِ روز بگیرد، پس طالع آن مولود را درست کند [= معلوم کند ـ م] و اگر دانندهٔ اصطرلاب و ساعت حاضر نبود، خداوندِ مولود اندر وقتِ آمدن فرزندان، ساعت را به قیاس درست کند و بنویسد؛ بعد از آن، منجّم آن را درست کند.» (نوادرالتبادر ۹۱) (نیز دربارهٔ طالع، نک. ح ۱۹/۶؛ در باب احکام نجوم و سعد و نحس طالع، نک. ح ۴۶/۶.)

۷. مبارک: از اسامیِ نوعیِ غلامان در قدیم، چون ارسلان، نسیم، شادی، کافور (نام سیاهان با تسمیه به عکس) ملیح، میمون و غیره. شاعران از بسی پیش از حافظ با نام «مبارک» ایهام میان شادباش و نام غلام ساخته‌اند. (قرینه در بیت حافظ «حلقه‌به‌گوش» است.) نظامی:

اسیری را به وعده شاد می‌کن　　　مبارک مرده‌ای آزاد می‌کن

(خسرو و شیرین ۱۵۳)

«مبارک»، چنان‌که وحید دستگردی هم توضیح داده، به معنی مبارکِ سیاهِ بنده است، (همان‌جا، ح) و همزمان ایهام به معنای خجسته و میمون؛ مولانا:

آخر هر گریه آخر خنده‌ایست　　　مرد آخربینْ مبارک بنده‌ایست

(مثنوی ۱، ۵۱)

سعدی:

خرّم آن روز که جان می‌رود اندر طلبت　　　تا بیایند عزیزان به مبارکبادم

(غ ۳۷۱)

(که ایهام در اینجا از نوع تضاد است میان غلام و عزیزان به معنی پادشاهان مصر.)

سیف فرغانی:

چون غلام عشق گشتی و شد آزاد از دو کون

بس مبارک بنده‌ای در خدمت میمون خویش

(دیوان ۲، ۱۳۸)

(شد = شدی، با حذف شناسه به قرینه؛ «میمون» هم ایهامی چون «مبارک» به نام غلام دارد.)

معاصران حافظ هم چنین ایهامی را دارند، چون عماد فقیه (دیوان ۲۳) و کمال خجندی (دیوان ۲۴۵) خود خواجه نیز:

سرِ خدمت تو دارم، بخرم به لطف و مفروش

که چو بنده کمتر افتد به مبارکی غلامی

و اما وقتی «غم» به مبارکباد یا شادباش کسی می‌آید، ناگفته پیداست که غمی شاد است. (در این باره، نک. «غم شاد» در: ح ۳۶۱/۸.)

۸. جگرگوشهٔ مردم: اقتباس حافظ است از مضامینی سنتی در عشق باختن با اطفال (که چند مورد در اشعار او هست) و شاید بتوان گفت که اصلِ مسلماً قبیح آن از مواریت عصر غلامبارگی غزنوی است، لیکن چنان‌که در بحثی در این باره گفته‌ام، شاعران عارف از این سنخ بنمایه، مفهومی یکسره متفاوت و حتی قدسی برداشت کرده‌اند. (نک. ج ۱، ۱۹۴ ـ ۲۰۴.) سعدی:

پدر، که چون تو جگرگوشه از خدا می‌خواست خبر نداشت که دیگر چه فتنه می‌زاید (غ ۲۷۹)

امیرحسن:

کم مکن بیش، ای فلک، آن یک جگرگوشه ز من

اللّه اللّه ـ من به صد خون جگر می‌یابمش

(دیوان ۲۰۹)

حافظ در غزل ۲۸۴: مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش... به تنهایی چند بار از بنمایهٔ عشق‌ورزی به طفل سود جسته است.

چشم و سزاست: قزوینی: دیده سزاست؛ به گمان من «و» از نظر دستوری ضروری است، و ضبط علامهٔ فقید چیزی کم دارد. سایه هم حاضر به پیروی از ایشان نشده و او و نیساری همان ضبط خانلری را اختیار کرده‌اند.

۹. شاعرْ دلجویی یار را با ستردن اشک خویش با زلف می‌طلبد، شاید چونان پاداشی بر مداومت خود در عشق. به هر حال جور عاشق را هم معشوق باید بکشد.

* * *

محتوای عمدهٔ شعر به جریان هبوط و نزول آدم به این جهان مربوط است، که چند بیت نخست را در بر می‌گیرد: نزول از جوار حق و بهشت او به وحشت‌آباد جهان، و آنگاه آرزوی بازگشت، همراه با لهیب شوق شاعر به این پیوستن دوباره. بدین‌سان

غزل دارای نشانهٔ قاطع و بارز عارفانگی، به‌ویژه همین ماجرای نزول است (برخلاف غزل قبلی: زلف بر باد مده تا... به شماره ۳۰۹ که فاقد چنین نشانهٔ تمایزی از شعر غیرعرفانی بود.) ابیات بعدی هم غالباً در ابراز این عشق و شرح غم و درد آن‌اند.

و اما در این میان بد نیست درنگی بر دو بیت شعر، که ممکن است توجیه آنها با ساختار کلّی قدری مشکل باشد، بکنیم. ابتدا بیت ۶ که شاعر از طالع یا بخت خود جویا می‌شود. در ظاهر امر، شاعر ناخرسندی از آن بروز می‌دهد. اما بعید است چنین باشد زیرا ناخشنودی از بخت و اختر خود با آن فخر و مباهات شاعر به عشق خود و دولت و سعادت آن تناقضی آشکار دارد، که در شعری واحد قابل توجیه نیست. و اما چنانچه شبهه را قوی بگیریم و بگوییم او قطعاً از طالع خود ملول است هیچ گزیری از این نداریم که آن را هم مربوط به اسارت در زندان جهان و هجران ناگزیر یار بدانیم و بس. به هر حال گاهی مشکلاتی از این دست ناشی از این است که خواجهٔ ما دوست دارد در هر شعری هر مضمونی را که دلش می‌خواهد و قافیه هم یاری می‌کند (البته تا آنجا که تناقضی واقعی با ابیات دیگر نیابد) بیاورد، چنان‌که بیشترین دشواری ما در درک پیوند ابیات در بیت ۸ و مضمون معشوق خردسال است، که شاعر در آن به دنبال ایهام رایج میان مردمک و مردم و مراعات یک رشته تناسب میان اعضای بدن و خلاصه خلق یک مضمون غلیظ بوده و ظاهراً غافل از پاره‌ای تأویلات و تصوّرات مردم سده‌های بعد از موضوع آن. در جای خود و در بحث از مضامینی چون عشق به طفل و معشوق خردسال گفته‌ام که در شعر عرفانی معمولاً آن را چون نمادی از زیبایی پاک، بکر، آسمانی و قدسی آورده‌اند. شاید تنها راه توجیه این بیت در متنِ یک شعر عارفانه همین باشد، اگرچه می‌دانم چه‌قدر دشوار است قانع کردن خواننده‌ای که احتمالاً بندهٔ تحلیلگر را در مقام توجیه و تأویل به هر ضرب و زور و هر تشبّثی خواهد یافت، در حالی که به هیچ روی چنین قصدی در میان نیست بلکه من به جِد معتقدم که باید در تحلیل یکچنین اشعاری با چنین سبک و سیاقی ناگزیر باید خودمان را با عوالم و اندیشه‌ها و برداشتهای پیشینیان وفق دهیم وگرنه با چه دشواریهای بزرگی به‌ویژه در تحلیل ساختار و بافتار اشعار آنان که مواجه نخواهیم شد و در معرض چه حکمها و داوریهای خلاف یا اِسنادهای نامعقولی به آنان که نخواهیم افتاد. باید به این نکته نیز توجه داشت که مطابق شیوهٔ عارفانه‌سرایی قدیم، به‌ویژه در غزل سعدی و حافظ (که این‌دو به رغم اختلافات سبکی با هم در آن اشتراک دارند) شاهد دو جنبهٔ معکوس هستیم، که در جای خود درباره‌اش سخن گفته‌ام، و آن عبارت

است از جنبهٔ تنزیهی و تنزیلی که ممکن است در شعر عرفانی وجود داشته باشد. شاعر گاهی ناگزیر است محبوب آسمانی را هم تا سطح بشرِ زمینی تنزّل دهد تا توصیفاتش محسوس و در عین حال جذّاب باشد، اما همزمان ممکن است شاهد عکس آن نیز در همان شعر باشیم، یعنی جنبهٔ تنزیهی و محبوب را از هرگونه صفات مربوط به جهان مادّی و عالم محسوسات مبرّا و منزّه دانستن، که ناگفته پیداست هیچ شعرِ آشکارا عارفانه‌ای بدون آن تحقّق نمی‌یابد. مضامینی از این دست امکان دارد منبعث از جنبهٔ تنزیلی شعر و محسوس‌نمایی آن نیز باشد. سعدی حتی گاهی در یک غزل واحد تا چند بار میان جنبه‌های تنزیهی و تنزیلی رفت و برگشت می‌کند، و درست همین ویژگی است که غالب افراد را به اشتباه انداخته تا آنجا که غزل او را تنها حاوی عشق عادی و بشری پنداشته‌اند. در مورد غزل حافظ هم از کجا معلوم که همین بیت (قطع نظر از مفهوم یاد شده از کودک و طفل و غیره در شعر عرفانی) به عمد و به انگیزهٔ حسّی‌سازی و بشری‌نمایی بر این شعرِ مسلماً عارفانه افزوده نشده باشد؟ آیا ما به‌راستی از نیّات شاعر و اصل انگیزهٔ او آگاهی داریم تا بتوانیم هرگونه اِسنادی به شیوهٔ عده‌ای به او و شعرش بدهیم؟ آیا مجاز هستیم که در باب شعر او صرفاً بر مبنای برداشتها و انگاره‌های امروزین حکم و مثلاً در مورد همین مضمونْ آن را دارای تناقض با سایر ابیات معرّفی کنیم؟

۳۱۱

۱ مــــرا مــی‌بینی و در دم زیــادت مــی‌کنی دردم
تـــرا مـــی‌بینم و مـــیلم زیـــادت مـی‌شود هــردم

۲ به سامانم نمی‌پرسی، نـمی‌دانـم چـه سـر داری؟
بـــه‌درمانم نـــمی‌کوشی، نـــمی‌دانــی مگــر دردم؟

۳ نه راه است این‌که بنشانی مرا بر خاک و بگـذاری
گـــذاری آر و بـــازم پــرس تــا خــاک رهت گــردم

۴ ندارم دستت از دامن بجز در خـاک، و آن دم هـم
کــه بــر خــاکــم روان گــردی، بگــیرد دامـنت گَـردم

۵ فرورفت از غم عشقت دمم، دم می‌دمی تـا کـی؟
دمـــار از مـــن بـــرآوردی، نـــمی‌گویی بــرآوردم

۶ شـــبی دل را بــه‌تاریکی ز زلفت بــازمی‌جستم
رخت مـــی‌دیدم و جـــامی هـــلالی بــازمی‌خوردم

۷ کشیدم در برت ناگـاه و شـد در تـابْ گـیسویت
نـــهادم بـــر لبت لب را و جـــان و دل فِـــدا کــردم

۸ تو خوش می‌باش با حافظ، برو گو خصم جان می‌ده
چــو گرمی از تـو مـی‌بینم، چـه بـاک از خـصم دمسـردم؟

۱. در دم: =بی‌درنگ، فوراً، برفَور

در دم ـ دردم (= درد من): جناس ملفّق دارند. باید توجه داشت که در کتابت قدیم، فاصله‌گذاری در مواردی چون «در دم» معمول نبود، و با عدم فاصله میان این‌گونه اجزا، صنایعی از این دست زودتر و آشکارتر به چشم می‌آمد.

دردم (= درد من) ـ هردم: جناس لاحق دارند.

۲. به: (در: به سامانم) پیشتر نظر مهین‌دخت صدیقیان را دربارهٔ افزوده شدن حرف اضافه قبل از مفعول در: برو به هرچه تو داری، بخور، دریغ مخور... نقل کردم، که «به» را بدل از «را» در مفعول دانسته‌اند. (نک. ح ۲۹۳/۲.)

چه سر داری: =سرِ چه داری، چه قصدی داری.

شاعر، گرچه «سامان» و «سر» را به‌صورت جدا از یکدیگر آورده، ولی قصد القای اصطلاح «سر و سامان» را دارد. او در مورد ترکیبات معطوفی از این دست بارها از این شیوه سود جسته است. برای مثال «برگ» و «ساز» را جدا از هم آورده، لیکن با اندکی دقت معلوم می‌شود قصد او این است که خواننده ترکیب «ساز و برگ» را به ذهن آورد: برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند... (۳۹۰/۵) یا «خاک و خون» که از این لخت برمی‌آید:... بود خاکش ز خون ارغوان به (۴۱۱/۷)

نمی‌دانی مگر دردم: آن را، هم می‌توان سؤالی خواند، و هم غیرسؤالی؛ اگر «مگر» را قید سؤال بگیریم، جمله به‌طبع سؤالی است، ولی اگر قید شک و ظن بگیریم (= ظاهراً، شاید، گویی) غیرسؤالی. بستگی دارد به این‌که شما کدام را بهتر بدانید.

۳. بازپرسیدن: = تفقّد کردن، جویای حال شدن:... پدر را بازپرس، آخر کجا شد مهر فرزندی؟ (۴۳۱/۴) به معنی عیادت کردن از بیمار هم هست:... بیمار بازپرس، که در انتظارمت (۹۲/۵)

۴. تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک   باور مکن که دست ز دامن بدارمت

۵. فرورفتن دم: حبس شدن نفس، کنایه از مردن؛ در فرایند نفس کشیدن، فرورفتن و برآمدن دم، هردو به ضرورت باید با هم باشند، و تنها در این صورت است که به قول سعدی فرورفتن آن «مُمِدّ حیات» است و برآمدنش «مفرِّح ذات». حال معنای این مصرع (مطابق ضبط حاضر از خانلری) این می‌شود: از عشق تو نفس من بند آمد، اما تو همچنان می‌دمی تا بیشتر حبس شود، یعنی کمک به مرگ من می‌کنی. اما مطابق قزوینی (دم می‌دهی) این‌گونه می‌شود: با آن‌که من در شرف مرگ هستم، تو همچنان مرا فریب می‌دهی و امروز و فردا یا لَیتَ و لَعَل می‌کنی. (در این باره توضیح خواهم داد.)

دَم دمیدن؟ دم دادن؟: کدام‌یک در اینجا مناسبتر است؟ دیدیم که هریک از این‌دو از نظر معنایی بی‌عیب و اشکال است. هردو هم به کار رفته‌اند؛ دم دمیدن، در بیت سلمان:

همچو عود از من برآمد دود، تا کی دم دمی؟
آتشی بنشان، به آتش چند بنشانی مرا؟
(دیوان ۶)

البته اگر این هم در اصل «دم می‌دهی» نبوده باشد (چون سلمان چند بار «دم دادن» را به کار برده است، چنان‌که نمونه‌هایی از او نیز خواهد آمد.) و اما «دم دادن»: واژهٔ «دم»

معنی فریب دادن دارد. دَم = فریب و خدعه (برهان) دم دادن = خدعه کردن و فریب دادن (مجمع‌الفرس سروری) این معنی به طریق مجاز است. «همه را ازین نوع دمِ خِداع درمی‌دمید.» (نفثة‌المصدور ۸۶) که در اینجا هم «دم» با «دمیدن» به کار رفته است. اما قزوینی دارد: دم می‌دهی، و در حاشیهٔ غزل می‌نویسد: «چنین است در عموم نسخ قدیمه، نسخ چاپی: می‌دمی (با میم از دمیدن).» آنگاه پس از ذکر معنی «دم دادن» بیتی را به شاهد از اثیر اخسیکتی آورده است. به هر حال، چه «دم دمیدن» باشد و چه «دم دادن» تنها مورد در غزلهای خواجه است، اگرچه در قطعهٔ ۴۷ (دیوان ۲،۱۰۸۹) در این بیت «دم دمیدن» آمده است (که قزوینی قطعه را ندارد):

دم تو دوست نخواهد کشید، سخت مدم　　　برِ تو دشمن خواهد درود، رنج مبر

و اما از آنجا که تا کنون موارد اختلاف قزوینی را هم در صورت نیاز توضیح داده‌ام، شواهد زیر را نیز از «دم دادن» نقل می‌کنم، چه بعید نیست که همین «دم می‌دهی» درست باشد، به‌ویژه که «مـ» و «هـ» به آسانی به یکدیگر بدل می‌شوند، همچنان‌که مثلاً یک مورد «مر» در قزوینی، در خانلری به صورت «هر» آمده است. (نک. نسخه‌بدل ۱۹/۴.) خاقانی:

بر پی دونان شوی، از سرِ دون‌همتی　　　باز مرا دم دهی، از سرِ تردامنی
(دیوان ۶۸۵)

عطار:

ای دل، از خون مَی کن، از جان جام ساز　　　خلق را نه دم ده و نه دام ساز
(مصیبت‌نامه ۱۵۵)

مولانا (در شاهدی بس گویا):

می‌گفت چشم شوخش، با طرّهٔ سیاهش
من دم دهم فلان را، تو دررُبا کلاهش
(کلیات ۱۰۷،۳)

دم فروبسته‌ام و تن زده‌ام　　　دم مده تا عَلَلا برنارم
(۳۲،۴)

سلمان:

مدّعی گوید که: سلمان، او ترا دم می‌دهد
گو دمم میده، که من خود مردهٔ آنم چو شمع
(دیوان ۲۰۳)

لب بر لب من می‌نهد، چون نی دمِ من می‌دهد
گر دم ندادی هردمم، چندین چرا نـالیدمی؟
(همان ۳۱۴)

مقابل دم دادن، دم خوردن است: «اُشتر این دمْ چون شکر بـخورد.» (کـلیله ۱۰۹) «ثعبانی که به جای افسون، دم از سحرهٔ فرعون و عصای موسی خـورد.» (مـرزبان‌نامه ۱، ۹۶)

دَمار: (مصدر مجرد لازم) = استیصال هلاک؛ دَمَرَ القومُ: هَلَکوا (هلاک شد قوم.) متعدی آن: تَدمیر = هلاک کردن؛ در قرآن: فَدَمَّرْناهُمْ تَدمیراً (فرقان ۳۶) (با استفاده از لسان‌العرب) دَمار: (در پارسی اسم یا اسم مصدر) = هلاک، بَوار، انتقام، کینه (دهخدا) فعل آن بیشتر با «برآمدن» و «برآوردن» استعمال می‌شود.

برآوردم: ایهام: الف. دمار برآوردم. ب. برآورده کردم. در شقّ اول می‌گوید: دمار از من برآورده‌ای، ولی نمی‌گویی: دمار برآورده‌ام (آن را انکار می‌کنی.) و در شق دوم: تو (فقط) دمار از من برآورده‌ای، ولی (به عـوض آن) نـمی‌گویی: حـاجتت را بـرآورده کردم. شاید هم بتوان آن را «بر آوردم» گرفت، به معنایی چـون مـیوه یـا ثـمر آوردم. به هر حال یک از یک خنک‌تر است و کلّ بیت هم متکلّف.

۶. جام هلالی: به دلیل شباهت جام به هلال از سویی، و همانندی با رخسارِ گِرد و هلال‌گونهٔ یار و یا ابروی هلالی او از سوی دیگر؛ پیشتر «جام هلالی» را در اشاره بـه خطّ یار هم داشت. (نک. ح ۳۰۷/۲.)

۷. تاب: بارها، از جمله در اینجا، آن را با ایهام میان حـلقه‌دار شـدن و خشـمگین شدن آورده است. (نک. ح ۱/۲.)

۸. دَمسرد: (صفت مرکب) که دارای باد سرد یا هوای سرد است؛ کسی که سـخن بی‌اثر می‌گوید. (دهخدا) به گمان این بنده مهمترین معنی آن را قـید نکـرده‌انـد، و آن افسرده، دلمرده، ملال‌انگیز و نظایر آن است، که بارها در متون به کار رفته. البته ایـن معانی از مقولهٔ مَجاز است؛ نظامی، در وصف شب تنهایی شیرین و نالیدنش از جدایی خسرو:

شبی دمسرد، چون دلهای بی‌سوز　　　بـرات آورده از شـبهای بـی‌روز
(۲۹۰)

۳۱۲

۱ سالها پیروی مذهب رندان کردم
تا به فَتوِیِّ خرد حرص به زندان کردم

۲ من به سرمنزل عَنقا نه به‌خود بردم راه
قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

۳ از خِلافْ‌آمدِ عادت بطلب کام، که من
کسب جمعیّت ازان زلف پریشان کردم

۴ سایه‌ای بر دل ریشم فکن، ای گنج مراد
که من این خانه به‌سودای تو ویران کردم

۵ توبه کردم که نبوسم لب ساقی و کنون
می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم

۶ نقش مستوری و مستی نه به‌دست من و تست
آنچه سلطان ازل گفت بکن، آن کردم

۷ دارم از لطف ازل، جَنّت فردوسْ طمع
گرچه دربانی میخانه فراوان کردم

۸ این که پیرانه‌سرم صحبت یوسف بنواخت
اجر صبریست که در کلبهٔ اَحزان کردم

۹ هیچ حافظ نکند در خَم محراب فلک
این تنعّم که من از دولت قرآن کردم

۱۰ گر به دیوان غزل صدرنشینم، چه عجب؟
سالها بندگی صاحبِ دیوان کردم

۱. در بحث مفصل دربارهٔ رندی (ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان») یکی از شرایط مهم رندی، خراباتیگری و امثال اینها را فراغ از آزمندی و غم بیشی و کمی ذکر کردم. در اینجا هم حافظ بر همین خصلت رندان تأکید می‌کند و از قضا آن را منطبق بر حکم عقل می‌داند. حال برای آن‌که این شبهه به خوانندهٔ این سطور دست ندهد که چگونه شاعر پس از آن‌همه مخالفت با عقل در اینجا از آن مدد گرفته، عرض می‌کند

که این خِرد، همان عقل راستینی است که به هیچ روی منفک از عشق و سرمستی نیست، و نه عقل جزئی که بر پایهٔ جلب منافع دنیوی قرار دارد. نیز پیشتر ذکر شد که آز در فرهنگ کهن ایرانی سرچشمهٔ همهٔ تباهیهاست، تا بدان حد که در پیش از اسلام گاهی از دیوی به همین نام سخن می‌رود که آدمی را با تلقین بیشی‌جویی به ورطهٔ گمراهی می‌افکند. (نک. ح ۲۷۳/۳.)

۲. در رسالةالطیور احمد غزّالی آمده است که مرغان باهم اتفاق می‌کنند که «هیچ کس را کلاه مملکت و تخت پادشاهی زیبنده‌تر از سیمرغ نیست، و شرایط پادشاهی، او را میسّر است.» (مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی ۷۱) با این وصف، نه‌شگفت اگر «سرمنزل عنقا» (که اغلب او را همان سیمرغ دانسته‌اند) استعاره از درگاه حق باشد، به‌ویژه که به قول خواجه: عنقا شکار می‌نشود... (دربارهٔ عنقا، نک. ح ۷/۳؛ برای سیمرغ: ح ۲۶۹/۶؛ و قاف: ح ۴۵/۳.)

مرغ سلیمان: = هدهد (نک. ح ۹۱/۱.)

محمدامین ریاحی این بیت را (همچون بیتهای ۵ و ۶ از غزل ۳۷۸: یا رب، آن آهوی مشکین به ختن بازرسان...) متأثر از رسالةالطیور نجم رازی می‌داند. (نک. گلگشت ۲۶۹، و یا خلاصهٔ نظر آن زنده‌یاد در: ح ۳۷۸/۵.)

و اما مضمون بیت، بی‌گمان متأثّر از نقش هدهد در منطق‌الطیر عطار است، خواه بیش و خواه کم:

مرحبا، ای هدهدِ هادی شده — در حقیقت پیک هر وادی شده
ای به سرحدّ صبا سَیر تو خوش — با سلیمان منطق‌الطّیر تو خوش
صاحب سرّ سلیمان آمدی — از تفاخر تاجور زان آمدی...

(۳۵)

آنگاه هدهد هر مرغی را که پیش می‌آید اندرز و راه سلوک را به او نشان می‌دهد.

مرغ سلیمان را در بیت حافظ غالباً به معنی مرشد و پیر دانسته‌اند، که این بنده بعید می‌داند، زیرا اولاً این بیت حاوی یک مضمون تلمیحی است، و نه بیان ضرورت پیر و مرشد. با نظری کوتاه بر ساختار غزل نیز معلوم می‌شود که وقتی چند بیت از شعر دلالت بر قرآن، امر سلطان ازل، و صبر در کلبهٔ احزان به قصد وصول به غایت دارند، مرغ سلیمان هم باید چیزی باشد فراتر از مرشد و شیخ، یعنی عبارت است از نوعی عامل بشارت و انگیزه و راهنمایی درونی و معنوی و یا آنچه خواجه بارها بر آن تأکید فرموده است، یعنی جذبه‌ای الهی همچون «باد شرطه»، «رحمت سرِ زلفِ» محبوب

ازلی و ابدی، یا آنچه «سابقهٔ لطف ازل» خوانده، ضمن این‌که این جذبه و کشش با آنچه به عنوان عامل و انگیزهٔ درونی خواندیم نیز جمع‌پذیر است، چه در هرگونه سیری به سوی مراد و مطلوب، کشش بیرونی می‌باید به انگیزهٔ درونی بپیوندد. وانگهی «سالها پیروی رندان» کردن، یعنی پیروی از آیین یا شیوه‌ای که حافظ و همفکران او فوق تمامی طریقتها می‌دانند چگونه با مرشد و شیخی که خواجه اغلب با طنز و طعن یاد کرده قابل جمع است؟ آری، در مورد کسی که به فرمودهٔ خودش تا بدین اندازه از دولت قرآن و صاحب قرآن تنعّم کرده، مرشد و شیخ کجای کار است؟ زرین‌کوب هم احتمال می‌دهد مرغ سلیمان به جذبهٔ الهی، که سلوک در راه حق بدون آن میسّر نیست، ناظر بوده باشد. (از کوچهٔ رندان ۲۰۸) در هر حال، مرغ سلیمان، بر طبق سنت شعر عرفانی، در شمار رهنمایان به عوالم قدسی و خبردهندگان از امور و معانی ماورائی است، و مرجع و مَطلعی برای خبر گرفتن از این امور و عوالم، چنان‌که مثلاً سعدی از آن چنین تصوری دارد:

قافلهٔ شب، چه شنیدی ز صبح؟ مرغ سلیمان، چه خبر از سبا؟
(غ ۲)

البته این سخن بدان معنی نیست که حافظ هیچ‌جا از مرشد، پیشوا، پیر، دلیل راه و امثال اینها یاد نکرده؛ به عکس، چند مورد از ضروری شمردن چنین رهنمایی در اشعار او هست، ولی این بیت او حال و هوایی جز این دارد. (برای نمونه در مورد مرشد و دلیل راه، نک. ح ۱۶۶/۷، و غ ۲۲۴، بیتهای ۷ و ۱۰.)

۳. خلاف‌آمد: مصدر مرخم مرکب است، مثل: مصلحت‌دید (۲/۱۸۰) زیادت‌آمد (داستانهای بیدپای ۶۰) و نظایر متَعدد آن.

خلاف‌آمد عادت: اصل آن به صورت فعل و عبارت است از: برخلاف عادت آمدن، چنان‌که جمال‌الدین عبدالرزاق گفته است:

برخلاف عادت آمد بید را بعد از بهار
پوستین پوشیدن و عود و قرنفل کردنش
(دیوان ۲۰۶)

به صورت ترکیب، نظامی:

هرچه خلاف‌آمدِ عادت بود قافله‌سالار سعادت بود
(مخزن ۱۰۸)

زلف، پارادوکسی سرشتی: از قدیم باز می‌سرودند:

قرار من همه در زلف بی‌قرار تو بـاد　　　که تاب و حلقهٔ او منزلِ قرار من است
(دیوان ادیب صابر ۱۹)

که البته پارادوکسی است صرفاً شاعرانه، لیکن از همین اوان است که ظرفیت فراوان زلف برای خلق ابهام و سایه و روشن هنری آشکار می‌شود، تا آن‌که به دست شاعران عارف یا متمایل به عرفان به بالاترین توان مفهومیِ خود در نمادی بـه گستردگی و پیچیدگی کلّ کار و کردار جهان نایل می‌گردد. به هر حال همین ادیب مدّاح نیز با ذکر «تاب» و «حلقه» که اوّلی بیانگر پیچش و بی‌تابی، و دومی نیز از سویی حلقهٔ اسارت و از سوی دیگر دایرهٔ قرار و آرام است، می‌خواهد جمعی میان اضداد بکند. اما شاعران اهل عرفان دریافتند که زلف دارای خصایصی منحصر به فرد است از جـمله ایـن‌که تمامی گیتی و اضداد آن در دوسوی بی‌نهایت می‌توانـد در زلف گـردآید، پس آن را نمادی قرار دادند از بی‌تابی و ایستادگی، بیم و امید، تفرقه و جمع (که این هـردو در نفْس گیسو یا طرّه یا جعد وجود دارد) کثرت و وحدت (که باز به همان سان، به دلیل تیرگی رنگ و بی‌شماری تارها معرّف کثرت می‌شود، و همزمان به دلیل این‌که هـمهٔ این کثراتْ همزمان به رخسار، که یکی بیش نیست، ختم مـی‌گردند بـیانگر وحـدت می‌گردد.) نیز بی‌ثباتی و ثبات، کفر یا شرک و ایمان یا کفری که می‌تواند منجر به ایمان گردد، حال به هر تعبیری که بگیریم، مثلاً این‌که هر نور معرفت، ایـمان و ایـقانی از تاریکی شک و پرسش آغاز می‌شود و بسیاری امور و احوال از این شمار. پیداست در این باب به جهات و اعتبارات مختلف، سخن بسیار می‌توان گفت بی‌آن‌که این رشتهٔ دراز به جایی برسد، زیرا به گفتهٔ حـافظ: «ایـن شـرح بـی‌نهایت» از زلفِ (خـانلری: حسنِ) یار، تنها «حرفیست از هزاران»، آن هم در آن حدود که در تـوان فـهم و نـطق بشری می‌گنجد. باری، گفتیم که زلف در برابر روی یا رخسار و غیره می‌آید، و گاهی هم در برابر قد و قامت، درست به همان اعتبار که قامت هم مثل رخسار یکـی بـیش نیست. همچنین است پیچ و خم و چین و شکن و ابهام و تردید در برابر راستی:

کارم، که چو زلف تست درهم　　　بی‌قامت تـو نـمی‌شود راست
(کلیات عراقی ۱۴۸)

زلف، هم گرفتاری است و هم رهایی؛ به سخن خواجو باریک شویم:

خـیال زلف سـیاه تـو گـر نگـیرد دست　　　که بر سر آرد از این ظـلمتم شـبان دراز؟
(دیوان ۷۰۹)

با دقت در این ابیات و نظایر آنها می‌توان به شطحیهٔ جمعیت ـ پریشانی، که منشاءِ مضامین بی‌شمار شده است، پی برد.

محمد دارابی هم زلف را نشانهٔ کثرات عالم می‌داند که برای عارف سالک می‌تواند راهبر به وحدت باشد. (لطیفهٔ غیبی ۶۴ـ۶۵) خود عبارت «خلاف‌آمد عادت» راهنمایی نیکوست برای هدایت ذهن به گوشه‌ای کوچک از این آمیزهٔ پیچیده و رازناک. به اندک نمونه‌هایی از شطحیه یا پارادوکس «مجمع پریشانی» یا «جمع پریشان» بنگریم؛ عطار:

جان عطار از پریشانیست همچون زلف تو
جمع کن بر روی خود جان پریشان مرا
(دیوان ۹۸)

بیچاره دلم که راحت جان می‌جست — جمعیت از آن زلف پریشان می‌جست
در تاریکی زلف تو فانی گشت — کز تاریکی چشمهٔ حیوان می‌جست
(مختارنامه ۶۸؛ کذا متن؛ فانی می‌گشت؟)

مولانا:

من چو در سایهٔ آن زلف پریشان جمعم
لازمم نیست که من راهِ پریشان بکشم
(کلیات ۵،۴)

دستها را همه در دامن خورشید زنید
همه جمعیت از آن زلف پریشان آرید
(۹۶،۷)

سعدی (بدون زلف):

ای روی دلارایت مجموعهٔ زیبایی — مجموع چه غم دارد از من که پریشانم؟
(غ ۴۱۲)

ای راحت اندرون مجروحم — جمعیت خاطر پریشانم
(غ ۴۱۵)

ابن‌یمین:

می‌برد جمعیت از ابن‌یمین — آن پریشانی که در موی شماست
(دیوان ۲۰۷)

می‌برد جمعیت از ابن‌یمین یکبارگی — نفحه‌ای کز چین آن زلف پریشان می‌دمد
(همان ۲۳۱)

بیت حافظ تقریباً همان درونمایه را دارد که با تغییری در شکل در این بیت او آمده است:

گفتم که: بوی زلفت گمراه عالمم کرد گفتا: اگر بدانی، هم اوت رهبر آید

ظلمت کفر و نور ایمان (به ترتیب نهفته در زلف و آشکار از رخسار) نیز در:

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل

در رهش مشعله از چهره برافروخته بود

(دربارهٔ کلیت مقولهٔ شطح یا پارادوکس، نک. ج ۱، زیر عنوان «کسب جمعیت از زلف پریشان» که از بیت متن اخذ شده است، ۱۷۵ ـ ۱۸۶.)

۴. گنج مراد: چنین است در چند نسخهٔ اقدم. نیساری هم همین را ترجیح داده. قزوینی و سایه: گنج روان؛ رجحان «مراد»، گذشته از قدمت، در این است که سایه را معمولاً چیزی ثابت بر جایی یا کسی می‌افگند، نه روان. تنها خاصیت «روان» این است که ایهامی میان روح و رونده دارد، یعنی هم گنجی است برای روح شاعر و هم گنجینه‌ای است در حال حرکت. البته «مراد» ارتباطی استوار با «سودا» (آرزو و هوی) دارد. محجوب هم جانب ضبط خانلری را گرفته است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۵.) حافظ «گنج روان» را هم دارد، که البته مورد آن متفاوت است.

۵. نادان: کنایه است از اهل زهد و تشرّع، زیرا آن‌کس که دیگران را از بوسیدن ساقی (نماد زیبایی و مهر و سرمستی) توبه می‌دهد و اندرز می‌گوید، جز زاهد یا واعظ یا ناصح (از همان طیف زهد) نیست. واژهٔ «نادان» در تعبیری دقیقتر می‌تواند به آنان که مطابق حدیث نبوی «ابلهان» نام گرفته‌اند نیز بازگردد: اکثرُ [یا: اِنَّ اکثرَ] اهلِ ٱلجنّةِ ٱلبُلهُ وَ عِلّیونَ لَذَوِی ٱلالباب. (بیشتر اهل بهشت نادانان‌اند، و اهل بهشت برین همانا خردمندان.) شیخ اشراق، هم دربارهٔ این حدیث: «اما نفوس ابلهان و صالحان، که به عصیان باطل و جهلْ مضارّ با ایشان نباشد، خلاص یابند.» («پرتونامه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۷۲) استاد فروزانفر مآخذ این حدیث را (که در کتب عرفانی، بسیار مورد استناد قرار گرفته) چنین ذکر کرده‌اند: احیاءالعلوم، ج ۴، ص ۱۲۶؛ جامع صغیر، ج ۱، ص ۵۲؛ کنوزالحقائق، ص ۱۷. به این صورت نیز روایت شده: دخلت الجنّةَ فَاِذا اکثرُ اهلِهَا ٱلبُلهُ: جامع صغیر، ج ۲، ص ۱۴ (احادیث مثنوی ۱۰۳) نجم رازی هم «اهل الجنّة» (اهل زهد و شرع) را از «اهل اللّه» (عارفان) و «خاصّة اللّه» (اولیاء) جدا می‌کند و با استناد به همین حدیث، گروه نخست را دون‌همت و ابله‌طبع می‌خواند، و بدین سان تفسیری دیگر را از «نادان» به دست می‌دهد: «چون آب ایمان و عمل صالح تربیت بدو رسد تخم [= تخم روح ـ م] برومند شود [...] از درکات خسران خلاص یابد و به قدر تربیت و مدد که یابد به درجات نجات، که عبارت از آن جنّات است، می‌رسد. و اگر به دون‌همتی و

ابله‌طبعی سر به سبزهٔ شجرگی فرود آرد و طلب ثمرگی نکند، از اهل جنّات و درجات گردد، که: اِنَّ اکثرَ اهلِ الجَنّةِ البُلهُ، و اگر به مقام ثمرگی رسد، که مرتبهٔ معرفت است، از جملهٔ اهلُ اللّه و خاصَّتُهُ گردد.» (مرصاد ۱۰۵) ملاحظه می‌کنید که نجم با قلم سحّار خویش با ایهامی در «سبزهٔ شجرگی» به معنی علفخواری، طنزی نثار این نادانان می‌کند و آنان را به حیواناتِ سر در سبزه یا علف مانده می‌کند، چرا که از ثمر معرفت بی‌بهره‌اند. آری، «نادان» و نظایر آن را نباید به سادگی و همچون یک صفت عادی برای اهانت نگریست، زیرا نزد اهل معرفت و عرفان دارای مدلولی عمیق‌تر و خاصّ خویش است.

و اما عبید زاکانی هم توبه (و اساساً زهد) را «جهل» می‌خواند:

بارها از سرِ جهلی که مرا بود، به سهو

کرده‌ام توبه و در حالْ پشیمان شده‌ام

(کلیات ۸۷)

خواجه باز هم از صفت «نادان» برای وابستگان به طیف زهد و منع‌کنندگان باده سود جسته است:

به یکی جرعه، که آزار کسش در پی نیست

زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس

یک جا هم واژهٔ نزدیک به آن یعنی «بیخردی» را می‌آورد:

چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد؟

این چه عیب است بدین بیخردی، وین چه خطاست؟

اما تندترین اسناد او در این باب «خر» است (البته با ایهام، آن هم در بیتی که قزوینی ندارد):

ناصح به طنز گفت: حرام است مَی، مخور

گفتم: به چشم، و گوش به هر خر نمی‌کنم

سرانجام، در باب بیت متن به این نکته نیز توجه داشته باشیم که بوسیدن لب ساقی، خود از شمار گناهان مرکّب یا چندگانه‌ای است که حافظ به عمد و به قصد طنز و با لحنی ملامی‌وار در چند مورد ذکر کرده، که در مورد حاضر، مرکّب است از: باده خوردن، جمال‌دوستی، فسق و فجور با نامحرم و غیره. (در این باره، نک. ح ۱۶۳/۶.)

۶. حافظ در این‌که اختیار طریق مستوری (زهد) و مستی (عشق) امری ازلی و مقدّر و فراتر از ارادهٔ آدمی است پیشتر هم سخنانی داشته است، از جمله زمانی

می‌گوید: حکم مستوری و مستی همه بر خاتمت است... (۲۱۷/۵) تنها در جهان دگر است که از این حیث دربارهٔ او داوری می‌شود. پس دلیلی ندارد که بر سر هریک از دو فریق و طریق بانگ و شغب برداریم و یکی را تقدیس و آن دیگر را تقبیح کنیم. زمانی هم این دو طریق را در اصل و اساس از یک ریشه می‌داند و باز از برترین مرجع کسب تکلیف می‌کند:... ما دل به عشوهٔ که دهیم؟ اختیار چیست؟ (۶۶/۵) در اینجاست که قدری روشنتر حرف می‌زند و بار دیگر بر وجود اراده‌ای برتر در تعیین و اختیار یکی از دو راه تصریح می‌کند: حضرت حق. مگر رندی و عشق را بارها نصیبهٔ ازلی نخوانده است؟

۷. جنت فردوس: = جَنّةُالفردوس، یکی از بهشتهای هشتگانه (نک. «هشت خلد» در: ح ۳۶/۴.) به جایی که زیبایی و آسودگی و خوشی در آن فراهم باشد بهشت فردوس (جنّةالفردوس) گویند. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۱۲۸) (دربارهٔ «فردوس» و ریشهٔ پارسی آن، نک. ح ۳۸/۴.)

من این بیت را از ابیات کلیدی این غزل می‌دانم، زیرا پارادوکسی بزرگ را مطرح می‌کند: دربانی یا گدایی درِ میخانه در ظاهر فروترین جایگاه در آن است، و از نظر زاهدان، علاوه بر گناه بدیهی، موجب و مستوجب حقارت. اما این میخانه از عوالم محبت و مودّتِ سرشار از شور و سرمستی است. پارادوکس در همین است. پس شاعر، به رغم اهل زهد و مستوری، خود را در طمع فردوس داشتن از صاحب دیوان ازلْ محق می‌داند، اگرچه ظاهر کلام طنزآمیز می‌نماید. حکم هم بر خاتمت است، چنان‌که گفت، و مرجع قضا هم خود علّام‌الغیوب.

۸. وَٱسْتَعِینوا بِـٱلصّبرِ وَ ٱلصّلوةِ وَ اِنَّها لَکبیرةٌ الّا عَلَی ٱلخاشِعینَ (بقرة ۴۵) (از شکیبایی و نماز یاری جویید، و بی‌گمان این کار دشوار است، جز بر فروتنان.) در بیت بعد نیز از قرآن سخن می‌گوید. بنا بر این در بیت حاضر به زبان شاعرانه بر این تأکید دارد که: اِنَّ اللّهَ مع الصّابرین.

۹. تنعّم: اینجا = بهره‌گیری، کامروایی:

به هر سو بلبل عاشق به افغان　　　تنعّم از میان باد صبا کرد

* * *

غزل آشکارا عرفانی است و دارای نشانه‌های متعدد بر این ویژگی، با نمادها یا نشانهایی چون سرمنزل عنقا، شطحیهٔ جمعیت ـ پریشانی (بدل از وحدت ـ کثرت)

سلطان ازل، ذکر قرآن کریم و غیره. بیان آمیزه‌ای است از شوق و درد، اخلاص و انابت. بیت مدحی آشکارا در کلیت شعر غریبی می‌کند و می‌توان آن را زایده‌ای انگاشت، حتی اگر در عملْ قوافی به نحوی تمهید شده باشد که لقب «صاحبدیوان» هم در آن بگنجد. در مجموع از غزلهای برجستهٔ خواجه است.

۳۱۳

۱ دیشب به سیل اشکْ رهِ خواب می‌زدم
نقشی به یاد خطّ تو بر آب می‌زدم

۲ ابروی یار در نظر و خرقه سوخته
جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم

۳ روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود
وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم

۴ چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ
فالی به چشم و گوش درین باب می‌زدم

۵ نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم
بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم

۶ هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجَست
بازش ز طرّهٔ تو به مضراب می‌زدم

۷ ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت
می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم

۸ خوش بود حال حافظ و فالی به‌بخت نیک
بر نام عمر و دولت احباب می‌زدم

۱. نقش بر آب: ایهام به دو معنی دارد: الف. خطّ سبز یا مشکین یار را همچون نقشی دانسته که بر چهرهٔ سپید، پاک و شفاف یار، که همچون آب است، زده می‌شود. ب. معنی دیگر به خود شاعر برمی‌گردد و این‌که گریهٔ مداوم و اشک سیلاب‌گونهٔ او بی‌فایده و بی‌اثر است، یا بر یار اثری ندارد، همچنان‌که ما نیز «نقش بر آب» را برای کنایه‌ای از این دست به کار می‌بریم. زریاب خویی آن را در اینجا و جاهای دیگر به این معنی می‌گیرد که شاعر می‌خواهد خود را با گریه فنا کند: «تا آنگاه که وجود مجازی من با این فنا قرین حقیقت شود.» (آئینهٔ جام ۳۷۶) اما به نظر من اینجا نه فنا بلکه همان بی‌اثری مراد است. و اما پیشتر تجزیه و تحلیلی دربارهٔ «نقش بر آب» داشته‌ام. (نک. ح ۳۱/۳.)

۲. خرقه سوختن: از آنجا که خرقه نماد زهد یا تصوّف است، سوزاندن آن یعنی ترک رسوم ظاهر گفتن و در پی اصل و غایت عشق و عرفان بودن. (نک. «خرقه سوختن» در: ح ۲۰۵/۸.)

جام ـ محراب: در اشعار شاعران، از جمله حافظ، گاهی شاهد پیوندی میان بنمایه‌های مستی چون جام، باده، طرب و غیره با محراب مسجد هستیم. خواجه در بیتی دیگر هم می‌گوید:

در خرقه زن آتش، که خم ابروی ساقی
بر می‌شکند گوشهٔ محراب امامت

(که قضا را در آن خرقه سوختن نیز وجود دارد.) دلیل این پیوند چیست؟ در پاسخ، نخست باید به شباهت شکل جام مدوّر با خمیدگی محراب اشاره کنم، که یکی می‌تواند دیگری را هم به ذهن آورد، اما آنچه مهم است ارتباط محتواییِ این‌دو است. محراب، مثل مسجد، سجاده، طاعت، صلاح و غیره از نمادهای زهد و رسوم ظاهر است، و جام باده به طیف عشق تعلق دارد. پیوند میان نمادهای زهد و عشق یا آشتی دادن زهد خشک با عشق و عوالم لطیف آن را بارها در دیگر اشعار هم دیده‌ایم، چنان‌که حافظ مثلاً از سجّاده به می رنگین کردن، خرقه به باده آلودن، دلق و دستار و غیره را در رهن باده نهادن و... سخن گفته. در خصوص محراب و جام هم دقیقاً همین رابطهٔ پیوند یا تلفیق میان زهد و عشق مشهود است. در حقیقت، پرستش و عبادت در اینجا نه به صورت معمول و معهود خود بلکه آمیخته و سرشته با عشق و اخلاص و بی خویشی و فرارفتن از طلب بهشت و نعمت ایزدی به عنوان پاداش طاعات است. در اینجا دیگر امید ثواب نیست که آدمی را به پرستش معبود وامی‌دارد بلکه این خود محبوب و خواست و پسند اوست که عاشقانه پذیرفته می‌شود، خواه پاداش دهد و خواه پادافراه. باری، دیدگاه و نحوهٔ رابطه یکسره دگرگون شده است، تا آنجا که:

در آتش ار خیال رخش دست می‌دهد ساقی، بیا که نیست ز دوزخ شکایتی

اینجا این دوست و خواست خاطر اوست که مرکز و مبناست، حال آن‌که در بین اهل محراب، خود عابد و طمع و علایق اوست که هرگونه پرستشی را زیر پوشش خود دارد. اصل جدل دو فریق در همین است، و پیام بیت خواجه هم همان که گفته آمد. پیوند دو بنمایهٔ مذکور را در نظایر این ابیات نیز می‌بینیم؛ خواجو:

هیچ کس نیست که با چشم تو بتواند گفت که: چنین مست به محراب نشاید خفتن
(دیوان ۷۴۷)

برو، خواجو، که تا هستی، نباشی خالی از مستی
اگر پیوسته چون چشم بتان در طاق محرابی
(همان ۷۷۱)

عماد فقیه:

هر طرف از ابرو و چشم خوشت   گوشهٔ محرابی و مستی خراب
(دیوان ۲۰)

سلمان:

سودای ابروی تو مغان را ز مصطبه   چون غمزهٔ تو مست به محراب می‌برد
(دیوان ۱۲۳)

آری، محراب عبادت و امامت، یعنی جزءِ جدایی‌ناپذیر تفکر دینی، در اینجا بدل به محراب ابرو، یعنی عنصری جمالی و جمالشناختی شده است؛ باده نیز گاهی به مدد این یک می‌آید تا از این پیوند، آمیزه‌ای آرمانی پدید آید. (دربارهٔ خود محراب ابرو، قطع نظر از این‌که همراه با باده باشد یا نه، نک. ح ۷۰/۱۱.)

۳. بوسه بر مهتاب: قاسم غنی می‌گوید: کار دیوانگان است. در فرانسه هم lunatique یعنی دیوانه. (یادداشتها ۶۰) به گمان من حافظ این معنی را اگر هم اراده کرده باشد به صورت ایهامی و در مرتبهٔ ثانوی است، چون اصل غرض او تشبیه مضمر روی نگار به مهتاب و نیز تجلّی غیرمستقیم او در پدیدارهاست، چنان‌که خواهیم دید. (دربارهٔ تشبیه رخسار به مهتاب، همراه با ایهام به شب مهتابی، نک. ح ۲۸۳/۵.)

و اما محتوای بیت، تجلّی غیرمستقیم حق (یار، نگار و غیره) در اشیا و اعیان جهان است، از همان مقوله که در حکایتی منسوب به شیخ اوحدالدین کرمانی و نگریستن او به تصویر ماه در طشت آب دیده‌ایم، و پاسخ شمس تبریزی به او، که: اگر دملی بر گردن نداری، چرا آن بالا نمی‌بینی؟ در اینجا هم شاعر احتمالاً قصد دارد بگوید: یار به‌اصطلاح از در و دیوار در تجلّی است، چنان‌که ابروی او پیش چشم من است، حال آن‌که من او را در دوردستها (در ماه) جستجو می‌کنم. (برای روشن شدن عرایض من نیاز به مراجعه به تحلیلی هست که در سخن پایانی و بحث از موتیفهای شعر آمده است.)

۴. شاعر به دو گونه فال می‌زند: دیداری و شنیداری. فالها معمولاً از این دو گونه بیرون نیستند. او با نگریستن بر روی زیبای ساقی (که به تنهایی حاوی زیبایی و باده است) فال نیکو از نوع دیداری می‌زند، و با گوش نهادن به آوای دل‌انگیز چنگ، تفأل

به خیر از نوع شنیداری می‌کند، و این‌دو خود مجموعه‌ای از عناصر جمالی است. فالهای چشمی (نوع غالب) برای همگان شناخته است، اما فالِ گوش همان است که «فالگوش» نامیده می‌شود. تا این اواخر معمول بود که در چهارشنبه‌سوری، کسی متنکّروار در جایی می‌ایستاد و به صحبتهای رهگذران گوش فرامی‌داد و از آنها فال نیک یا بد می‌زد. وارسته جزئیات و دقایقی را از «فال گوش» در عصر خود بیان می‌دارد: به آواز مردم گوش گذاشته از سخن آنها فال گرفتن؛ یکی از ایرانیّه می‌گفت که شخصی سر و روی خود پوشیده شبها بر درِ خانهٔ یکی بیگانه رود و غربالی و کلیدی نیز همراه دارد و غربال به کلید می‌نوازد، صاحب خانه خبردار شده چیزی از مأکول یا مشروب در غربال کند و از آن چیز بر نیک و بدِ کار تفؤُل گیرد، و اللّه اعلم؛ سالک قزوینی:

گله دارم که گر یک دم ننالم بر سر کویش

به‌راهِ نالهٔ بلبل به فال گوش بنشیند

(مصطلحات‌الشعراء)

حافظ «گوش‌گذار کردن» را نیز به همین معنی دارد. (نک. ح ۱۸۴/۴.)

خواجه در بیت متن با جمع کردن میان بنمایهٔ دیداری و شنیداری می‌خواهد بگوید که بصر و سمع او هردو در این معامله درگیرند، بدین‌سان که چشم در حوزهٔ دیدنیهای جهان کار می‌کند، و گوش (یا گوش جان) مترصّد دریافت اصوات و پیامهایی از عوالم دوردست است. اما آنچه در ژرفنای بیت دارای اهمیت خاص است این‌که این فال‌زنی از نظرگاه عشق و مستی و زیبایی است. (دربارهٔ فال، نک. ح ۵۷/۷.)

۵. نقش ـ کارگاه: واژهٔ «کارگاه» در حافظ اغلب همراه با «نقش» آمده، و همین همراهی، خود مؤید آن است که کارگاه در این‌گونه موارد به معنی دستگاهی است چون دارِ قالی یا پارچه‌بافی، و یا دستگاهی قدیمی برای رنگ‌آمیزی روی پارچه. «چه نقش این کارگاه کون و فساد در عالم علوی بسته‌اند.» (مرزبان‌نامه ۱،۵۴۷) (در مورد «کارگاه»، نک. ح ۲۹۷/۵.)

وقت صبحدم: به افرادی متعدد برخورده‌ام که در این ترکیب، یا «وقت» را زاید می‌دانند یا «دم» را، که درست نمی‌نماید، زیرا این‌دو مترادف تام یکدیگر نیستند تا یکی از آنها جنبهٔ حشو بیابد، و در برخی معانی با هم متفاوت‌اند. به هر حال در «دم» یکی از معانی عبارت از دمیدن یا طلوع کردن است که در «وقت» وجود ندارد. سنایی هم این‌دو را با هم آورده است:

تا به وقت سپیده‌دم یک دم نغنودم در انتظار تـو دوش

(دیوان ۹۱۲)

۶. مرغ فکر: از کهن‌ترین روزگاران ادب دری تا عصر ما فکر، خیال و نظایر اینها را به مرغ، به دلیل بُرد و سرعت سیر، مانند کرده‌اند. در شعر نو نیز مثلاً نیمایوشیج در شعر «کار شب‌پا» می‌گوید:

لیک فکریش به سر مـی‌گذرد

همچو مرغی که بگیرد پرواز...

(مجموعهٔ کامل اشعار ۴۱۳)

یا سهراب سپهری در «سورهٔ تماشا»:

به تماشا سوگند

و به آغاز کلام

و بـه پـرواز کـبوتر از ذهـن

واژه‌ای در قـــــفس است.

(هشت کتاب ۳۷۳ـ۳۷۴)

باز: ایهامی هم به پرندهٔ شکاری مشهور (به قرینهٔ «مرغ») دارد.

مضراب: استاد مینوی آن را چنین معنی کرده‌اند: کیسه‌مانندی از تور که انتهای آن به تدریج باریک می‌گردد و دهانهٔ آن بر حلقه‌ای یا چنبره‌ای از چوب یا آهن مانند کم غربیل بسته شده است و دستهٔ درازی بر ایـن حـلقه تـعبیه شـده است کـه بـه دست می‌گیرند و مرغ را در هوا یا بر زمین یا بر شاخ درخت، و مـاهی را در آب، چـنان بـه سرعت می‌زنند و حلقهٔ مضراب را بر او می‌افگنند که در کیسهٔ توری گرفتار می‌شود. مطرِّزی در المُغرِب گوید: ضَرَبَ الشّبکة علی الطّائر: اَلقاها علیه؛ و مـحتاج بـه گـفتن نیست که مضراب از اینجا مأخوذ است. آنگاه چند شاهد برای آن داده‌اند. (کلیله ۳۶۹ م و ح) مسعود سعد:

کنون کـبوتر گـردد مـخالفت، مَـلِکا ز دام تو نجهد چون کبوتر از مضراب

(دیوان ۱، ۳۶)

سنایی:

جزع‌گیران به‌زیر درع، چو آب چون کبوتر طپنده در مضراب

(حدیقه ۲۴۳)

مهستی گنجه‌ای، با ایهام میان دام و زخمهٔ ساز:

مضراب ز زلف و نَی ز قامت سازی　　　در شهر، تو را رسد کبوتربازی
دلها چو کبوترند در سینه طپان　　　تا تو نیِ وصل در کدام اندازی
(دیوان ۶۹)

مولانا:

ای مرغ دل، ار بال تو بشکست ز صیّاد
از دام رهد مرغِ به مضراب رسیده
(کلیات ۵،۱۳۲)

شاعران دیگری نیز، چون حافظ، زلف یا طرّه و حلقه‌های آن را به مضراب مانند کرده‌اند، همچنان‌که در رباعی مهستی هم دیدیم؛ نیز ابن‌یمین:

چون دل ابن یمین همچو کبوتر بطپید　　　حلقش از زلف تو در حلقهٔ مضراب هنوز
(دیوان ۲۴۹)

خواجو:

دلم همچون کبوتر در هوا پرواز می‌گیرد
چو تاب و پیچ آن گیسوی چون مضراب می‌بینم
(دیوان ۷۲۹)

(ضمناً بعید می‌بینم که در بیت حافظ ایهامی به زخمهٔ ساز، چون بیت مهستی، داشته باشد، زیرا قرینه‌ای در بیت بر آن نیست.)

۷. صوت: اینجا = ترانه، قول (نک. ح ۴۷۰/۶.)

کاسه: جام شراب (نک. سطور بعد.) با ایهام به سازی به این نام (به قرینهٔ «صوت» در اصطلاح موسیقی قدیم) کاسه: عوفی آن را در شمار سازهایی آورده که در جنگ به کار می‌رفته است: «شب و روز در سماع دهل و کاسه و خرنای و طبل در رقص آمده...» (جوامع الحکایات، بخش اول ۱۸)

امیرحسن دهلوی:

خاک در کاسه‌ام زند ناهید　　　چه نوازد به قولِ کاسه سرم؟
(دیوان ۵۱۵)

کاسه گرفتن: معنی رایج آن پر کردن کاسهٔ شراب و دادن به کسی، اما اصل آن رسمی است از مغولان، که با آدابی خاص انجام می‌گرفت. البته در این مورد هم بحثها و اظهار نظرهای مختلف شده است. خانلری این عبارات را از حافظ ابرو در ذیل جامع التواریخ رشیدی نقل می‌کند و نتیجه می‌گیرد که به معنی باده دادن به کسی به نشانهٔ

توقیر و تکریم او بوده است: «چون محمد سام پیش امیر بوجای آمد او را درکنار گرفت و گفت:... من قلم عفو بر جرایم و خطایای تو کشیدم. می‌باید که درِ حصار بگشایی... گفت: هرچه امیر فرماید فرمانبردارم. امیر بوجای شراب طلبید و محمد سام را کاسه داشت و مجموع امرا را فرمود تا او را کاسه گرفتند و او را جامه پوشانید...» («سه کلمه در شعر حافظ»، مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ ۱۹۹ـ۲۰۰) محمدجعفر محجوب با نقل شاهدی از تاریخ وصاف (چاپ بمبئی ۹۵ـ۹۶) رسمی مغولی را ذکر می‌کند که مطابق آن، هرکس که حاجتی از شاه یا بزرگی می‌خواسته، نوعی شراب مغولی به نام قمیز را در کاسه‌ای می‌ریخته و به آن شخص تعارف می‌کرده، که این نشانهٔ حاجت خواستن است. اگر آن شاه یا بزرگ، کاسه را از شخص حاجتمند می‌گرفته نشانهٔ برآورده شدن حاجت او بوده وگرنه به او التفاتی نداشته است. (نک. «حافظ شیراز و رسم کاسه گرفتن»، کلک، ش ۳۲ـ۳۳، آبان و آذر ۱۳۷۰، ص ۹ـ۱۶.) به گمان این نگارنده، این هردو نظر با هم جمع‌پذیرند، زیرا ظاهراً کاسه گرفتن دارای مصادیق و موارد مختلف بوده و کلیت آن حاکی از توجه و التفات به کسی و همچنین موافقت با انجام مهمی و مراعات حرمت مجلسی خاص بوده است، اما به نظر می‌رسد حافظ از آن تنها برای بیان التفات ساقی به خود سود جسته باشد. یک رسم خاص، ممکن است در روزگار خود معانی و مصادیق متعدد داشته باشد ولی در ادوار بعد فقط مفهومی کلّی از آن بر جای بماند، مثلاً همان التفات و احترام در عصر حافظ. و اما آدابی خاص هم داشته است، مثلاً «چوک زدن» یعنی زانو زدن بر رسم مغولان در مراسم بزرگ. (جهانگشا ۱، مقدّمهٔ مصحح، مح (ح)) در همین تاریخ آمده که در مراسم خان شدن منکو قاآن: «باتو چنانک رسم مغولان باشد برخاست و تمامت پادشاه‌زادگان و نُویَنان بر موافقت او چوک زدند. باتو کاسه گرفت و خانیّت را در محلّ خود قرار داد.» (جهانگشا ۳، ۲۱) نمی‌دانیم آیا این زانو زدن در همهٔ موارد کاسه گرفتن انجام می‌شده و یا خاص مراسم رسمی بوده است، و شاید این از شمار برخی جزئیاتی بوده که در دوره‌های بعد، و از جمله زمان حافظ، از آن حذف شده باشد، چه‌قدری بعید می‌نماید که مثلاً ساقی به هنگام کاسه گرفتنْ زانو هم به زمین می‌زده باشد، والّله اعلم. باری، رشیدالدین فضل‌الله دربارهٔ اوکتای قاآن (که دائم‌الخمر بود) می‌نویسد: ایبقه‌بیگی «بر قاعده بیامد و به اتفاق پسرش، که باورچی [=آشپز یا چاشنی‌گیر (دهخدا) ـم] بود، اوکتای قاآن را کاسه گرفت. شبانه قاآن از افراط شراب در خواب وفات یافت.» (جامع‌التواریخ ۱، ۴۸۰) «کاسه دادن» هم همان است: «قاآن به شب فیله را بخواند و کاسه داده دلخوشی فرمود.» (همان ۴۹۸) در ظفرنامهٔ

شرف‌الدین علی یزدی آمده است که سپاهیان تیمور پس از غلبه بر شاه منصور و کشته شدن او: «به قاعدهٔ عادت مغول سرود می‌گفتند و زانو زده کاسه می‌داشتند.» (نقل از غنی، تاریخ عصر حافظ ۴۳۸) پیداست این رسم بعینه در عصر تیموری هم تداوم داشته است.

حافظ در قصیده در مدح ابواسحق هم «کاسه گرفتن» را به همان معنای پر کردن جام و تعارف و تقدیم کردن (احتمالاً همراه با عزت و احترام) آورده است:

به بزمگاه چمن رو، که خوش تماشاییست   چو لاله کاسهٔ نسرین و ارغوان گیرد

کاسه‌ای که لاله می‌گیرد حسن تعلیلی از جام گل لاله است، که خواجه در جای دیگر آن را «کاسه گردان» (=گدا) خوانده است:

هرکه چون لاله کاسه گردان شد   زین جفا رخ به خون بشوید باز

سرانجام، گفتنی است معنی ضرب گرفتن با انگشتان بر پشت کاسهٔ شراب که استاد زنده‌یاد، حسینعلی ملاح، در حافظ و موسیقی گفته و برخی دیگر هم همان را اخذ کرده‌اند ظاهراً معنای استنباطی ایشان بوده، که نادرست است و ـ جسارتاً ـ سخیف نیز هم. کدام ساقی (که دستی به سبو و دستی دیگر به ساغر دارد) کار و وظیفهٔ خود را رها می‌کند و می‌نشیند پیش میخواران تا برای التذاذ خاطر آنان بر پشت کاسه ضرب بگیرد؟ وانگهی، مگر اصلاً ضرب گرفتن بر کاسهٔ چینی یا سفالی صدایی می‌داده که چنین کنند؟

۸. برخی چون استاد محجوب این بیت را با بیت قبلی (ساقی به صوت...) موقوف‌المعنی می‌دانند. محتمل است چنین باشد، اگرچه به قطع و یقین نمی‌توان چنین حکمی کرد، و بلکه بیشتر عکس آن احتمال دارد.

به بخت نیک: قزوینی و سایه: مراد و کام؛ نیساری هم همین را اختیار کرده، در حالی که قدیمترین نسخ مثل خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۵۶.) معلوم نیست «مراد و کام» چه رجحانی دارد که باید اقدم نسخ را رها کرد و چون ایشان به نسخه‌های متأخر توسل جست؟

بر نام عمر و دولت احباب: آیا خوانش بر وجه اخیر درست است یا: بر نام عمر، و دولت احباب؟ در صورت اول «عمر» و «دولت» هر دو به «احباب» مربوط می‌شود، اما در خوانش دوم، «عمر» می‌تواند به طریق ایهام یا استعاره به معشوقی نیز که چون عمر عزیز است (نک. ح ۲۴۸/۵) اطلاق شود. شاید هم ایهامی ساختاری و به عمد بوده باشد.

* * *

شعری است بسیار منسجم و با طرحی بی‌اندازه سنجیده و بنمایه‌های (موتیفهای) مرتبط به همدیگر، بر حول یک تجربهٔ عارفانه، با بیانی بس شاعرانه و سرشار از سایه و روشن خیال؛ یادکردی است خوش و همراه با شوق و انتظار، اگرچه با رنگی از غم، لیکن غمی دلخواه و دوست‌داشتنی. نیز شاعر جویان و پرسان در جهت چیستی احوال خود است. به هر حال توأم با مکاشفه‌ای است از درون خویش در باب آنچه می‌بیند یا می‌شنود. از اشعاری است که اگر از نظرگاه ساختاری و چگونگی پیوند اجزا، به‌ویژه بنمایه‌های خاص آن، نگریسته نشود، نه درکی چنان که باید از آن می‌شود، و نه لذّتی آن سان که از عناصر شکلی آن حاصل می‌گردد.

و اما بنمایه‌های شعر به گونه‌ای پارادوکس‌وار حاکی از دوری و نزدیکی همزمان است، یعنی چیزی که در درون شاعر یا پیش چشم شاعر است، ولی درست در همان حالْ آن را در دوردستها می‌جوید؛ چیزی از شمار آنچه به گونه‌ای آشکار در غزل معروف او: سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد... (غ ۱۳۶) دیده‌ایم: آنچه همواره در درون او بوده ولی آن را از بیرون وجود خویش می‌طلبیده است. به همین سان در شعر حاضر هم بنمایه‌ها بر دو دستهٔ نزدیک و دور تقسیم شده‌اند: نوع نزدیک برای بیان چیزهایی که در حوزهٔ درون و دید و دریافت شاعرند مثل خط، ابرو و رخسار و طرّهٔ یار، و آنهایی که بیرون از این حیطه یا به هر حال دور از اویند، مانند مهتاب، مرغ فکری که از سخن پریده و دور شده، فال زدن (که معمولاً به امور دور یا غیبی تعلق می‌گیرد) تکرار چندبارهٔ «یاد» یا «خیال» (که باز پیداست مفید امور دور یا نادیدنی‌اند.) گاهی این دوری و نزدیکی در یک امر واحد به هم درمی‌آمیزند و تلاقی می‌کنند، مثلاً وقتی خط یار «نقش بر آب» خوانده می‌شود، که خط امری دیدنی یا دیداری است اما همزمان با یک معنای ایهامیِ نقش بر آب، گویی از شاعر چنان دور و برای او آن‌قدر دست‌نیافتنی می‌نماید که حسرت آن را می‌خورد. ابروی یار «در نظر» است، لیکن شاعر جامی «به یاد» گوشهٔ محراب (که به هر حال اکنون پیش او نیست) می‌زند. فکر اساساً جزءِ لاینفکّ سخن یا نطق است، اما در شرایطی مثل تفرقهٔ خاطر امکان دارد میان این‌دو فاصله افتد، که در این حال طبعاً سخن از ماهیت خود تهی و به کالبدی بی‌معنی بدل می‌شود؛ بنا بر این جای شگفتی نیست اگر شاعر ناگزیر شود از یک دام برای شکار این مرغِ گریخته و دورشده سود جوید (که همان طرّهٔ دام‌گونه و شبکه‌وار یار است) و پیداستَ با این به دست آوردن دوبارهٔ فکر و پیوند دادنش با سخن، همه چیز بهنجار خواهد شد و سخن و اندیشه باز همدیگر را چون جان شیرین در بر

خواهند گرفت و لذا شاعر ما بار دیگر سخن خویش را سرشار از معنی و عمق و لطف خواهد یافت. ملاحظه می‌کنید که در اینجا هم این یار و طرّهٔ اوست که چون همیشه یار و یاور شاعر در رفع کردن پریشیدگیهای فکر اوست و بس. باز برگردیم به بیت ۳: شاعر اینجا هم ابتدا از این‌که «روی نگار در نظر» اوست (تجلّی از نزدیک) حرف می‌زند، اما همزمان می‌گوید «وز دور بوسه بر رخ مهتاب» می‌زده است (چنان‌که مفهوم آن در ضمن توضیح بیت ذکر شد.) باز چشم شاعر به روی ساقی است، اما همزمان (دقت کنیم) فالی هم با چشم (امر دیداری) می‌زند، و هم با گوش (شنیداری) یعنی مربوط به آنچه تعلق به دور دارد و افادهٔ دریافت پیام از دوردست می‌کند. نقش خیال هم پیداست در موردی است که خود یار از شخص شاعر دور است، لیکن در عین حال این نقش تا به صبحدم درست بر روی کارگاه چشم بیدار یا به تعبیری بر روی بوم آن حاضر است. آیا به‌راستی همهٔ این بنمایه‌های پیوسته به یکدیگر بر حسب صِرف تصادف با هم گرد آمده یا حاصل طرحی سخت سنجیده و منبعث از یک اندیشهٔ شاعرانهٔ فوق‌العاده است؟ پرسش دیگر من این است: آیا همین هنر شگرف شاعر در مورد عناصر شکلی و تناسب کامل آنها با محتوای شعر، هنوز ما را آنچنان از ذوق و لذت ناب سیراب نکرده است که باز باید برای بزرگ یافتن و بزرگ توصیف کردن آن مثلاً به دنبال این یا آن اندیشهٔ حکمی، کلامی، فلسفی، عرفانی (به معنی اخصّ، و نه در حدودی ساده و طبیعی که در شعر هست) و علمی و... بگردیم؟ سرانجام، باز تکرار می‌کنم: اگر کلّ شعر را نه بر اساس تجزیه و تحلیل عناصر به صورت ساختاری بلکه به شکل سنتی یعنی توضیح بیت به بیت بدون ارتباط با همدیگر شرح کنیم، آیا اصلاً چندان چیزی از آن درک یا آنچنان لذتی کسب خواهیم کرد؟

۱ هرچند پیر و خسته‌دل و ناتوان شدم
هرگه که یاد روی تو کردم، جوان شدم

۲ شکر خدا که هرچه طلب کردم از خدا
بر منتهای همّت خود کامران شدم

۳ ای گلبن جوان، برِ دولت بخور، که من
در سایهٔ تو بلبل باغ جهان شدم

۴ اوّل ز تحت و فوق وجودم خبر نبود
در مکتب غم تو چنین نکته‌دان شدم

۵ قسمت حوالتم به خرابات می‌کند
چندان که اینچنین شدم و آنچنان شدم

۶ من پیر سال و ماه نی‌ام، یار بی‌وفاست
بر من چو عمر می‌گذرد، پیر از آن شدم

۷ زان روز بر دلم درِ معنی گشوده شد
کز ساکنان درگهِ پیر مغان شدم

۸ در شاهراه دولت سرمد، به تخت بخت
با جام می به کام دل دوستان شدم

۹ از آن زمان که فتنهٔ چشمت به من رسید
ایمِن ز شرّ فتنهٔ آخِرزمان شدم

۱۰ دوشم نوید داد عنایت، که: حافظا
بازآ، که من به عفو گناهت ضَمان شدم

۱. سعدی:

شاید که زمین حُلّه بپوشد، که چو سعدی پیرانه‌سر ش دولت روی تو جوان کرد
(غ ۱۸۰)

۲. همّت: معانی مختلف دارد، که از آن میان در اینجا خواست، کوشش و دعا هرسه قابل اراده است. (دربارهٔ معانی آن، نک. ح ۱۲/۱۲.)

۳. گلبن: واژهٔ «بن» که همچون پسوندی در آخر نام درختان یا بوته‌ها، همچون سروبن، خرمابن، کدوبن، خاربن و غیره، می‌آید به معنی خود پیکرهٔ درخت یا بوته (قطع نظر از ثمر، گل، برگ یا دیگر اجزای آن) است، همچنان‌که در مورد «سروبن» (۵۷/۶) نیز ذکر شد؛ سعدی:

گلبنان پیرایه بر خود کرده‌اند　　　بلبلان را در سماع آورده‌انـد
(غ ۲۲۴)

که پیداست پیرایه یعنی گل، و خود «گلبن» یعنی اصل و تنهٔ بوته.

۴. تحت و فوق: از نظر دستوری از ترکیبات معطوفی است که مقصود از آنها عمومیت و اطلاق است، یعنی مطلقاً همه‌جا و همه‌چیز. از حیث معنی عبارت است از دو جهت از جهات ششگانه که مهمترین آنهاست، چه در حکمت، تنها این دو جهت معتبر شمرده می‌شود، و به نظر می‌رسد حافظ به همین امر نظر داشته است. شیخ اشراق: «و اصلِ جهاتْ بالا و زیر است و باقی جهاتْ اضافت است، و متغیّر شود بر یک شخص به حسب اختلاف وضعش.» («پرتونامه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۱۲) مولانا، به معنای همه‌جا:

در شکاف تحت و فوق و هر طرف　　　جست‌وجو کردند دُرّ خوش‌صدف
(مثنوی ۱۴۴،۵)

یا به صورت «فوق و تحت»:

تـا بـه دلّالی آن دل، فـوق و تـحت　　　یـابد از مـن پـادشاهیها و بـخت
(۴۴۴،۶)

م: (در: وجودم) شناسهٔ مفعولی (=مرا از تحت و فوق وجود...)

و اما تحت و فوق، فقط مربوط به مادّه و جهان مادّی است. «ذات خدای نامحدود است و نامتناهی؛ اول و آخر ندارد و فوق و تحت و یمین و یسار و پیش و پس ندارد.» (عزیز نسفی، مقصد اقصی ۲۱۲) بنا بر این، حافظ تنها از اشراف خود بر این جهان سخن می‌گوید، اما همین اشراف و آگاهی را هم از دولت غم یار (غم عشق) می‌داند، به مصداق: چون که صد آمد...

مکتب غم: تا کنون بارها دیده‌ایم که خواجه از شکسته‌دلی (نک. ح ۱۰/۶) سخن گفت، از درد (نک. ح ۱۸۲/۴) از این‌که سلطان عشقْ تنها در دلهای خراب و تنگ نزول می‌کند (نک. ح ۳۰۰/۸) و همانند اینها. در اینجا نیز از حکمت غم و منزلت غم عشق سخن می‌دارد که به انسان فرزانه جان و جهت می‌بخشد و مایهٔ دل‌آگاهی او می‌شود.

چنان‌که می‌دانیم و در جای خود نیز بازگفته‌ایم، به فحوای قرآن کریم نیز آدمی در رنج زاده شده (بلد ۴) و درست از آن روی که در راه پروردگارش رنج یا تلاش بر خویش هموار می‌کند به لقای او می‌رسد: یا اَیُّهَا الانسانُ اِنَّکَ کادِحٌ اِلیٰ رَبِّکَ کَدْحاً فَمُلاقِیْهِ (انشقاق ۶) شاید بدین لحاظ بتوان گفت که اول و آخر انسان با رنج و در رنج است.

در شأن و شکوه غم و رجحان آن بر شادی خُلّص و خالی بسیار سخن گفته‌اند، که ما گزیری از بسنده کردن به اندکی نداریم.

«پیران ماوراءالنهر گفته‌اند که: شرک را منزلْ بطر است، و ایمان را منزلْ حزن است [...] اندوه حصاری است از حمایت حق مر بنده را از بلاها.» (اسرارالتوحید ۱، ۲۹۰ـ۲۹۱) «قالَ اللّهُ تعالی: لاتَفْرَحْ اِنَّ اللّهَ لایُحِبُّ الفَرِحِینَ (قصص ۷۶) و قالَ رسولُ اللّه (ص) اِنَّ اللّهَ تعالیٰ یُحِبُّ کلَّ قلبٍ حزین.» (۲۹۱) «یکی از پیران فرا آفتاب همی‌گفت آنگاه که فرو خواست شد، که: امروز بر هیچ اندوهگنی تافتی؟ [...] بر هر چیزی زکوة است، و زکوة عقل، درازی اندوه بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۱۰) نه تنها بزرگان معرفت ما بلکه نام‌آوران ادب غرب هم بر غم و تأثیرات بزرگ آن بر روح آدمی تأکید کرده‌اند. از آن جمله است راینر ماریا ریلکه، از برترین شاعران آلمان: «غمی بد و خطرناک است که بر دیگران عرضه می‌شود تا آن را تسکین بدهند [...] اگر نظر ما از سرحدّ ادراک درمی‌گذشت و از دایرهٔ ایمان نیز پا فراتر می‌گذاشت شاید غم را گرمتر از شادی می‌پذیرفتیم، زیرا غم، سحرگاه نوینی است که در آن نادیده‌ها به دیدار ما می‌آیند؛ عقل، رمیده و بیمناک، دَم درمی‌کشد، همه‌چیز دور می‌شود، آرامشی عظیم دست می‌دهد، و ناگهان "ناشناسِ" خاموش جلوه‌گر می‌شود.» (چند نامه به شاعری جوان ۵۹)

در نظر حافظ (و همگنان) غم مایهٔ بلوغ آدمی و محلّ تجلی یار است. غم شاد پارادوکس عظیم حیات اهل معرفت و عرفان است. خاطر شاد را باید به امیدِ غم طلبید، و زیر شمشیر غم یارْ رقص‌کنان باید رفت. دلِ شکسته به هزار دل درست می‌ارزد. غم دوست را جز دوست برنمی‌تابد، و این غم و درد دوست را جز به دوست نباید گفت. آهی که از دل تنگ گنهکار برآید آتش در «گناه نخستین» می‌افکند و خود از آن درمی‌گذرد. نظری به چند سخن از بزرگان پیش از او تا حدودی بیانگر ریشه‌ای ژرف و استوار است که غم و اندوه در فرهنگ عرفانی دارد؛ سنایی چه نغز می‌گوید:

آدمی بهر بیغمی را نیست   پای در گِل جز آدمی را نیست

شادی از اهل عقل بـیگانه‌ست   آدمی را خود اندُه از خانه‌ست
(حدیقه ۱۵۷)

نظامی، سخن از خجستگی غم می‌گوید:

غم تو خجسته بادا، که غمیست جاودانی
ندهم غمی چنین را بـه هـزار شـادمانی
(گنجینه، طبع قطره ۳۳۵)

مولانا غم را از فرایض می‌شمرد:

بده آن آب ز کوزه، که نـه عشـقیست دوروزه
چو نماز است و چو روزه غم تو واجب و ملزَم
(کلیات ۲۹۹،۳)

خواجهٔ شیراز همهٔ اینها را لطف حق نسبت به خود می‌داند:

سوز دل، اشک روان، آه سحر، نالهٔ شب
این هـمه از نـظر لطـف شـما مـی‌بینم

نیز لذت غم را چنان بزرگ می‌یابد که به هیچ‌روی حاضر به رفع آن نیست:

لذّت داغ غمت بر دل ما بـاد حـرام
اگر از جور غم عشق تو دادی طلبیم

و اما بیت متن، گذشته از محاسن محتوایـی، از جـهات شکـلی نـیز دارای لطـف خاصّ خود است. وقتی از «تحت و فوق» سـخن مـی‌گوید «نکـته» را، بـا تـوجه بـه مرکزیت و اهمیتی که دارد، در میانه می‌یابیم، و بدین‌سان «نکته‌دانی» به منزلهٔ آگاهی و اِشراف بر لُبّ و لباب حقایق عالم از تحت و فـوق (عـلی‌الاطـلاق) است. هـمچنین «نکـته» تـقریباً هـمان «نـقطه» است: نکـته = خَـجَک [= خـال ـ م] و هِـیَ کَاَلنـقطة. (منتهی‌الارب) نیز این نقطه‌ها در فوق یا تحت کلمات است که موجب تمایز آنها از هم و درک معنی آنها می‌شود، که این هم با «نکته»، بدان گونه که ذکر شد، تناسب می‌یابد. نکته: سخن پاکیزه که پوشیده باشد، یعنی هرکس آن را نداند، و به معنی نقطه نیز آمده است. از منتخب‌اللغات و بهار عجم (غیاث)

تحت و فوق: کذا قزوینی و عموم چاپها؛ نیساری: صوت و حرف (!) این در حالی است که مطابق ثبت خود ایشان عموم نسخ قدیمی «تحت و فوق» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۵۹.)

۵. خراباتی شدن امری مقدّر و ازلی و به حکم قضا و قسـمت است، هـمچنان‌که بارها در مورد رندی، عشق و امثال اینها چنین گفته است.

۶. به نظر می‌رسد ترجمه گونه‌ای باشد از بیت ابوفراس حَمْدانی:

و مااِنْ شِبْتُ من کِبَرٍ و لکن   رَأَیتُ مِنَ الأَحِبَّةِ ما اَشابا

(شرح دیوان ابی فراس ۵۰، به نقل از زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۲۱۵) بعید نیز نیست که شباهت از مقولهٔ توارد باشد، به دلیل فراوانی و رواج این مضمون.

عمر: ایهام به معشوق یا استعاره از او، معشوقی عزیز چون عمر (تشبیه محسوس به معقول)، مثل این بیت او:

دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد   بیچاره دل، که هیچ ندید از گذار عمر

(نیز نک. ح ۲۴۸/۵.)

۷. پیر مغان در شعر خواجه و دیگران منشاءِ معنی و محل حقایق است. در شعر حافظ بارها او را در برابر شیوخ موجود و متعیّن عصر می‌یابیم. (بنگرید به بحث دربارهٔ «پیر مغان»، ج ۱، ۵۳۵ـ۵۴۲.)

۸. سرمد: همیشگی و بی‌زوال (نک. ح ۸۹/۴.)

۹. در ژرفنای بیت، باز هم همان تضاد رایج میان اهل زهد و عشق وجود دارد. فتنهٔ آخرزمان چیزی است که اهل زهد از آن بیمناک‌اند. اما شاعر، همچون هریک از اهالی عرفان، به عشق و جمال می‌اندیشد، آن هم در اینجا و اکنون. چشم یار هم جان و جوهر جمال است، و فتنه‌ای است که در این جهان نیز برپا می‌کند. (نک. ح ۱۷/۳.)

۱۰. ضَمان: مصدر به معنی فاعل (= ضامن) (نک. ح ۱۶۰/۵.)

* * *

حافظ در رشته اشعار مربوط به دوران دوری از شیراز، در چند مورد از عفو و بخشودگی سخن گفته یا آن را درخواسته است. من مطمئن نیستم که آیا این هم عفو ملوکانه است یا عفو الهی. البته در بیت ۳ به گونه‌ای سخن می‌گوید که بوی مدح می‌دهد: «گلبن جوان» احتمالاً اشاره‌ای به ممدوحی جوان است، و واژهٔ «دولت» هم غالباً در اشعار مدحی او آمده است. «بلبل باغ جهان شدن» هم در سایهٔ آن «گلبن» معمولاً افادهٔ سرودن شعر مدحی می‌کند. اما مشکلی که در مورد این بیت و بیت آخر با آن مواجهیم این است که اگر بیت اخیر را به ماجرای شاعر با شاه شجاع مربوط بدانیم، او در این زمان آنچنان جوان نبوده تا بتوان «گلبن جوان» را به او اطلاق کرد، اگرچه آن‌قدرها هم مسنّ نبوده است. به هر حال، اللهُ اعلم.

۱ خـیال روی تـو در کـارگاه دیـده کشـیدم
بـه صـورت تـو نگـاری نـه دیـدم و نـه شـنیدم
۲ اگـرچـه در طـلبت هـمعِنان بـاد شِمالم
بـه گَـرد سـرو خـرامـان قـامتت نـرسیدم
۳ گـناه چشـم سیاه تـو بـود و گـردن دلخـواه
کـه مـن چـو آهـوی وحشـی ز آدمـی بـرمیدم
۴ ز شوق چشمهٔ نوشت چه قطرهها که فشاندم
ز لعـل بـادهفروشت چـه عشـوهها کـه خـریدم
۵ ز غمزه بر دل ریشم چه تـیرها کـه گشـادی
ز غـصّه بـر سـر کـویت چـه بـارها کـه کشـیدم
۶ ز کـوی یـار بـیار، ای نسـیم صـبح، غـباری
کـه بـوی خـون دلِ ریش از آن تُـراب شـنیدم
۷ چو غنچه بر سرم از کوی او گذشت نسیمی
کـه پـرده بـر دل خـونین بـهبوی او بـدریدم
۸ امـید در شب زلفت بـه روز عـمر نـبستم
طـمع بـه دَور دهـانت ز کـام دل بـبریدم
۹ بهخاک پای تو سوگند و نـور دیـدهٔ حـافظ
کـه بـیرخ تـو فـروغ از چـراغ دیـده نـدیدم

۱. به نظر می‌رسد اقتفا از خواجو باشد:

نشان روی تو جستم به هرکجا که رسیدم
ز مـهر در تـو نشـانی نـدیدم و نشـنیدم
(دیوان ۳۰۵)

کارگاه: دار بافندگی یا دستگاه رنگ‌آمیزی بر روی پارچه (نک. ح ۲۹۷/۵.) چشم را از این جهت که نقش و نگار یار یا خیال او بر آن می‌افتد به چنین دستگاهی مانند کرده است.

روی: قزوینی: نقش؛ قدیمترین نسخ «روی» دارند، اگرچه «نقش» در چند مورد همراه با «کارگاه» آمده است.

نیساری پس از این، بیتی را بر خانلری و قزوینی افزون دارد:

امید خواجگیم بود، بندگی تو جستم

هوای سلطنتم بود، خدمت تو گزیدم

(دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۶۱) بیت خوبی هم هست، و مضمون آن هم در حافظ سابقه دارد:

به ولای تو، که گر بندهٔ خویشم خوانی　　　از سر خواجگی کون و مکان برخیزم

اما در دو نسخهٔ اقدم و برخی دیگر از نسخ قدیمی وجود ندارد و لذا مورد تردید است.

۲. سرو خرامان: مثل سرو روان، سرو چمان و امثال اینهاست، که معمولاً برای تمایز بخشیدن معشوق بشری یا بشرووار از سرو پایدار یا پای در گِلِ بوستانی به کار می‌رود.

۳. دلخواه: از نظر دستوری، صفت مفعولی در ظاهر فاعلی است، یعنی دلخواسته. (در این باره، نک. «دلنشان» در: ح ۱۲۱/۶.)

۴. عشوه: هم ناز و کرشمه است و هم فریب و افسون. (نک. ح ۸۵/۴.)

۶. تُراب:= خاک، زمین نرم؛ جمع: اَتْرِبَة و تُربان؛ از همین مادّه است «تُربة» (در پارسی: تربت) نیز «ابوتراب» (= پدر خاک) کنیه و لقب حضرت علی (ع) که گویا حضرت پیمبر (ص) وقتی امیر مؤمنان را خوش بر روی خاکْ خفته دید، او را چنین نامید.

خون ـ تراب: واژهٔ «تراب» بدل از «خاک» در ترکیب «خاک و خون» است، مثل بر خاک ریختن خون یا غلتیدن در خاک و خون. (نک. ح ۴۱۱/۷.)

۷. پرده: در غنچه، استعاره از گلبرگهای توبرتوی غنچهٔ گل سرخ است، که بارها آمده است:... پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو (۴۰۳/۱) گاهی هم به صورت ایهامْ افادهٔ این معنی می‌کند: سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی... (۴۴۵/۳)

دل خونین غنچه: غنچه را تنگدل خوانده‌اند به دلیل فروبستگی گلبرگها در درون آن:

چو غنچه گرچه فروبستگیست کار جهان　　　تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

نیز دل خونین دارد، به علاقهٔ رنگ سرخ (به قول سلمان: دَمِ خون‌آلود) و وقتی دلش دریده یا گشاده می‌شود (شکفته می‌شود) بوی خوش آن بیرون می‌آید:

وه که چون غنچه مشکین‌نفسی، ای سلمان

نــیست مشکــین دمت، الّا ز دم خــون‌آلود

(دیوان ۱۰۰)

۸. عمر: با درازی (زلف) نسبت دارد، پس با خود زلف هم ارتباط می‌یابد.

دَور: ایهام میان دوره یا روزگار و گِردی محیط دهان

کام: ایهامی به دهان دارد (که بارها در اشعار حافظ دیده‌ایم.)

۹. چراغ دیده: چشم از جهت روشنی به چراغ مانند می‌شود:... ما و چراغ چشم و رهِ انتظار دوست (۶۲/۶) و:... به راه باد نهادم چراغ روشن چشم (۳۳۱/۶)

معشوق منیر است و چشم شاعر مستنیر. پس پیداست اگر روی یار نباشد چشم شاعرْ فروغی نخواهد داشت. لطف دیگر بیت، سوگند شاعر است: در ظاهر، هم بـه خاکپای یار سوگند یاد می‌کند و هم به نور چشم خود، ولی در حقیقت آن خاک است که نور چشم اوست. خاک تیره است، اما خاک پای دوست به عکس، اصل نور است. این تضاد یا پارادوکس هم ملحوظ بوده است. تـضادی دیگـر هـم هست: خـاک پـا کمترین چیز معشوق است، و چشم عزیزترین چیز شاعر. مـجموعهٔ ایـنهاست کـه سبب لطف بیت می‌شود.

و: در نسخ جدیدتر آن را حذف کرده‌اند تا اولاً «نور دیدهٔ حافظ» حالت منادا بیابد، و ثانیاً رابطهٔ اینهمانی میان خاک پا و نور چشم برقرار شود، یعنی: خاک پای تو نـور چشم من است، در حالی که اگر «و» واو مقارنه تلقی شود خود مفید همین رابطه است و نیازی به حذف آن نیست. وانگهی، تضادی که گفتیم میان پـایین‌ترین چـیز یـار و برترین چیز شاعر برقرار است فائت می‌شود.

دلیل سوگند به خاک پای محبوب چیست؟ عین‌القضات می‌گوید: سوگند خوردن به هرچیز معشوق در حکم سوگند به خود اوست: «اکنون بدان که همه قَسَم معشوق از آنجا که حقیقت بوَد همه به خود بوَد، زیرا که اگر مجنون را وا سگ کوی لیلی عشقی بوَد، نه آن با سگ بوَد، هم با لیلی بوَد. اینجا بدانی که ابـن‌عباس چـرا در تـفسیر ایـن قسمها گوید: اَی وَ ربِّ اللیل و ربِّ النّهار و ربِّ الشمس و ربِّ القمر و ربِّ التـین و ربِّ الزیتون.» (نامه‌های عین‌القـضات ۲، ۶۸؛ مراد عین‌القضات سوگندهایی است که در قرآن به لیل، نهار، شمس، قمر، تین و زیتون خورده شده است.)

* * *

غزلی است که انگیزهٔ آن هرچه بوده، در شکل و زبان عاشقانه عرضه شده است، که عاشقانه‌ای دل‌انگیز هم هست. زمزمه‌ای است آرام و گلایه‌ای زمزمه‌گرانه، با وزن آرام با موجهای ملایم: زحاف مجتث که در رکن آخر قفل نمی‌شود، پس به همین صورت بر روی دو رکن «مفاعلن فعلاتن» دَور می‌خورد و تا هرجا که شاعر بخواهد قابل تداوم است. به هر حال این وزن، بار چنین محتوایی را به خوبی می‌کشد. این شعر هم از نظر زبانْ سعدی‌وار است، همچنان‌که بسیاری از عاشقانه‌های او. غزلی است بسیار یکدست و برخوردار از لحنی واحد در تمامی ابیات.

۱ من که باشم که بر آن خاطر عاطِر گذرم؟
لطـفها مـی‌کنی، ای خـاک درت تـاج سـرم

۲ دلبرا، بـنده‌نوازیْت کـه آمـوخت؟ بگـو
کـه مـن ایـن ظـن بـه رقـیبان تـو هـرگز نـبرم

۳ هـمّتم بـدرقهٔ راه کـن، ای طـایر قـدس
کـه دراز است ره مـقصد و مـن نـوسفرم

۴ ای نسیم سـحری، بـندگی مـن بـرسان
کـه: فـرامـوش مکـن وقت دعـای سـحرم

۵ راه خلوتگه خـاصم بـنما تـا پس ازیـن
مَـی خـورم بـا تـو و دیگـر غـم دنـیا نـخورم

۶ خرّم آن روز کزین مرحله بربندم رخت
وز سـر کـوی تـو پـرسند رفـیقان خـبرم

۷ حافظا، شاید اگر در طلب گوهر وصـل
دیـده دریـا کـنم از اشک و درو غـوطه خـورم

۸ پایهٔ نـظم بـلند است و جـهانگیر، بگـو
تـا کـند پـادشه بـحر، دهـان پـرگهرم

۱. سعدیا، گر نکند یاد تو آن مـاه، مـرنج ماکه باشیم که انـدیشهٔ مـا نـیز کـنند
(غ ۲۵۰)

خاطر عاطر: عاطر = معطر، عطرآگین، که بـه طـریق مـجاز بـه خـاطر اِسـناد داده می‌شود؛ سنایی در «سیرالعباد»:

ظاهرِ طاهرش مـدبّر بِـرّ خاطر عاطرش مفسّر سِرّ
(مثنویها۲۱۸)

۲. ت: شناسهٔ مفعولی (= بنده‌نوازی، تو را)

۳. من (چنان‌که در سخن پایانی خواهد آمد) تردید دارم که مراد حافظ در اینجا پیر و مرشد به معنی رایج باشد، ولی با این وجود، تأثیرپذیری او را از نجم رازی از لحاظ

زبان و بیان بسیار محتمل می‌دانم: «همچنانک در راه صورت، سُرّاق و قُطّاع‌الطریق بسیارند، بی‌بدرقه نتوان رفت. در راه حقیقت، زخارف دنیاوی [...] و نفْس و هویٰ و اِخوان‌السّوء و شیاطین جمله راهزنان‌اند، بی‌بدرقهٔ صاحبْ‌ولایتی نتوان رفت.» (مرصاد ۲۲۸ـ۲۲۹) (دربارهٔ واژهٔ «بدرقه» نک. ح ۲۱۷/۶.)

م: (در: همّتم) شناسهٔ اضافی که مقدّم واقع شده، متعلق به «راه» (=دعا یا تأثیر نفَس خود را بدرقهٔ راهم کن.)

طایر قدس: عده‌ای این را هم تعبیر به طلب مرشد و پیر از سوی حافظ کرده‌اند، اما من، همچنان‌که در مورد «مرغ سلیمان» گفتم (نک. ح ۳۱۲/۲) بعید می‌دانم مراد شاعر کسی از این شمار باشد بلکه گمان می‌کنم نوعی جذبه و کشش و نیرویی ماورائی اراده شده باشد که سالک را در طی طریق یاری می‌دهد. به‌راستی کسی که نه به برخی رسوم و آداب و مراتب صوفیه اعتقاد دارد و نه شایستگیی در پیران و شیخان موجود سراغ دارد چگونه ممکن است متوسل به آنان شود؟ البته این سخن بدین معنی نیست که او از ضرورت رهنما و دلیل راه (از نوع بحق آن) سخن نگفته است، چنان‌که تا کنون چند مورد را از آن دیده‌ایم. و اما نجم در باب طیر و طایر و طیران نیز سخنی دارد که بی‌شباهت به آنِ حافظ نیست: «و بعضی مقامات است در این راه که عبور بران به طیران تواند بود، و مبتدی [مثل «نوسفر» ـ م] را طیران میسّر نشود، که او بر مثال بیضه است به مقام مرغی نارسیده، و به مقام مرغی جز به تصرّف مرغ نتوان رسید. پس شیخ مرغ‌صفت است، مرید چون خود را بر پر و بال ولایت او بندد مسافتهای بعید [باز به «دراز است رهِ...» دقت کنیم ـ م] که به عمرها به خودی خود قطع نتوانستی کرد، بر شهپر همت شیخ [باز مثل بیت حافظ ـ م] به اندک روزگار قطع کند.» (مرصاد ۲۳۲ـ۲۳۳)

۴. مضامینی هست بر این پایه که تنها نسیم امکان ورود به درگاه مخاطب دارد؛ سعدی:

من، ای صبا، رهِ رفتن به کوی دوست ندانم
تو می‌روی، به سلامت، سلام ما برسانی
(غ ۶۱۵)

عماد فقیه:

مرا گذر به سر کوی او میسّر نیست — خنک نسیم، که او راگهی مجالی هست
(دیوان ۵۷)

خود حافظ چند بار چنین مضمونی را دارد، مثل:

صبا، در آن سر زلف ار دل مرا بینی
ز روی لطف بگویش که: جا نگه دارد

۶. خبر: ایهام به خبر مرگ:

خواهم اندر عقبش رفت و به یاران عزیز
شخصم ار بازنیاید، خبرم بازآید

رخت: قزوینی و سایه: بار؛ محجوب هم از همین جانبداری می‌کند. (کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۵.) معلوم هم نیست که «بار» چه رجحانی (جز مختصر تناسب آوایی بیشتر) دارد؟ این در حالی است که چند نسخهٔ اقدم بی‌استثنا «رخت» دارند. به‌راستی تا کی از این حافظ سلیقه‌ای؟

۷. بیت همانند این بیت اوست:

عشق دردانه‌ست و من غوّاص و دریا میکده
سر فروبردم در آنجا تا کجا سر برکنم

لخت دوم هم مثل: دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم... (۳۴۰/۱)

۸. پایهٔ نظم: شاعر با ذکر جایگاه بلند شعر خویش جمع میان مدح و خودستایی کرده است.

پادشه بحر: آن را به اختلاف گفته‌اند. پژمان (دیوان حافظ، طبع دوم) و معین (حافظ شیرین‌سخن ۱۲۵) او را محمودشاه دکنی دانسته‌اند. خانلری، با قید احتمال، غیاث‌الدین محمدشاه دوم، پادشاه دهلی ۷۲۵ـ۷۵۲ (دیوان ۲، ۱۱۹۵) ولی دستغیب می‌نویسد: سه پژوهندهٔ یاد شده هیچ‌کدام دلیل یا سندی استوار دربارهٔ مسألهٔ مورد بحث به دست نداده است. اساساً سفر هند حافظ و دعوت شاه هند از او مشکوک است. شیراز مهد شعر، ص ۱۷۲ [مراد شیراز مهد شعر و عرفان از آربری است ـ م] «پادشه بحر» خود نیز نشان می‌دهد که مراد شاهی است که منحصراً بر دریا فرمانروایی دارد. در متنهای کهن، شاهان بزرگ را سلطان برّ و بحر می‌خوانده‌اند. پس دلیلی در دست نیست که حافظ شاه دهلی یا دکن را شاه بحر بخواند. از این‌رو مرجّح است که شاه بحر را همان تورانشاه اول، حکمران هرمز، بدانیم. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۰۸) زرین‌کوب: قطب‌الدین تهمتن بن تورانشاه؛ این «پادشاه بحر»، که در حق حافظ بنده‌نوازی‌ها می‌کرد، گهگاه به شیراز آمده بود و بی‌شک با شعر و فضل شاعر آشنایی کافی داشت. (از کوچهٔ رندان ۱۲۴) اگر این شخص به درستی همان تورانشاه، پسر قطب‌الدین تهمتن، پادشاه هرموز باشد، خود قطب‌الدین یعنی پدرش در ۳۳۷/۵ مدح شده است.

سرانجام، قزوینی ممدوح را یکی از ملوک هرموز می‌داند. (یادداشتها ۹،۴۴ـ۴۵؛ کلّ نوشته زیر عنوان «ملوک هرموز» ۴۰ـ۶۵ است.)

م: شناسهٔ اضافی یا ملکیِ مؤخّر واقع شده، متعلق به «دهان» (= دهانم پرگهر کند.)

* * *

دستغیب شعر را متعلق به دورهٔ چهارم حیات حافظ (دگرگونی شاه شجاع و اختلاف و درگیری حافظ با او) دانسته است. (پیشین ۷۰۷ـ۷۰۸)

عناصر شعر همچون خاکِ در، بنده‌نوازی، بندگی رساندن، خلوتگه خاص، و بالاخره پادشه بحر می‌تواند بدین تعبیر شود که غزل در حول و حوش سفر محسوس و واقعی به درگاه امیری خاص سروده شده. مطلع شعر هم بیشتر دلالت بر خطاب شاعر به شخصی معیّن و متعیّن و صاحب در و درگاه دارد تا مثلاً محبوب آسمانی یا حق. البته خوانندهٔ شعر ممکن است قرائت خاصّ خود را از آن چونان سیر و سفری عرفانی داشته باشد و مثلاً درازی راه، نوسفر بودن، استمداد از طایر قدس و غیره را مشعر بر سلوکی معنوی بگیرد. لزومی به تأکید چندباره نیست که ما بارها گرفتار تردید میان مدح و عرفان در اشعار او هستیم، و این هم از هنرهای اوست که سخن را با امکان تأویل به هردو می‌سراید. در اینجا هم خواننده وقتی می‌بیند او از «خبر» مرگ خود در کوی مخاطب حرف می‌زند شاید جای تردیدی برای وی در عارفانه بودن شعر، یا دست کم برخی ابیات آن، باقی نماند. من هم اصراری بر هیچ‌یک از دو شق و القای تفسیر خود بر کسی ندارم.

۳۱۷

۱ تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم
تبسّمی کن و جان بین که چون همی سپَرَم

۲ چنین که بر دل من داغ زلف سرکش تست
بنفشه‌زار شود تربتم، چو درگذرم

۳ بر آستان امیدت گشاده‌ام درِ چشم
که یک نظر فکنی، خود فکندی از نظرم

۴ چه شکر گویمت، ای خیل غم ـ عَفاکَ اللّه
که روز بی‌کسی آخِر نمی‌روی ز سرم

۵ غلام مردم چشمم، که با سیاه‌دلی
هزار قطره ببارد، چو درد دل شُمَرَم

۶ به هر نظر بت ما جلوه می‌کند، لیکن
کس این کرشمه نبیند که من همی نگرم

۷ به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد
ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدَرم

۱. تبسّم صبح: دمیدن صبح و شکافته شدن آسمان به هنگام فلق، زمانی که هر شمعی یا چراغی خاموش می‌شود یا به گفتهٔ شاعر جان می‌سپارد. پیشتر نمونه‌هایی را از مضمون جان دادن شمع با لبخند به هنگام طلوع صبح ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۲۸۹/۸.)

۲. بنفشه را سوگوار (یا غمگین، ملول، سر بر زانو و...) خوانده‌اند، که حسن تعلیلی است از خمیدگی گل در محل اتصال به ساقه، که به آدم عزادار یا مغموم می‌ماند. این به اعتبار شکل این گل است. اما اعتباری دیگر هم برای سوگواری آن لحاظ می‌شود و آن رنگ بنفش یا نیلی یا کبود است که در قدیم نشانهٔ سوگ بود.

گذار کن چو صبا بر بنفشه‌زار و ببین
که از تطاول زلفت چه سوگوارانند

آنچه در بیت اخیر «تطاولِ» (=درازدستیِ) زلف خوانده شده، در بیت متن تعبیر به سرکشی شده است. و اما اصل مضمون، تشبیه زلف یا طرّهٔ یار به بنفشه به طریق

مضمر و همراه با تفضیل است: مضمر از این روی که رابطهٔ تشبیهی آشکار نیست، و تفضیل از این جهت که بنفشه در برابر زلف یارْ داغدار است، مثل این بیت کـه زلف بلند یار بر طرّهٔ درهم پیچیدهٔ بنفشه برتری یافته است:

بـنفشه طـرّهٔ مـفتول خـود گـره مـی‌زد　　　صبا حکایت زلف تو در میان انـداخت

۳. امیدت: قزوینی: مرادت؛ تمامی نسخ اقدم «امیدت» دارند. ضبط قزوینی از نظر معنی هم مرجوح است، به گونه‌ای که حتی جناب ابتهاج در اینجا پیروی از آن را روا ندیده‌اند.

۴. محمدامین ریاحی بیت را متأثر از ویس و رامین می‌داند، و حق هم با ایشان است:

عَفَا ٱللّه زین دو چشم سیل‌بارم　　　که در روزی چنین هستند یارم

(گلگشت ۲۰۰)

عفاک الّله: نک. «عفا الّله» در: ح ۱۴۲/۸.

۵. با سیاه‌دلی: با وجود سیاه‌دلی؛ پیداست «سیاه‌دلی» (=سنگدلی، بیرحمی) حسن تعلیلی از سیاهی چشم است.

۷. عماد فقیه:

در لحد بوی تو گر بشنوم از باد صبا　　　بدرم بر تن پوشیده ز شوق تو کفن

(دیوان ۲۴۳)

(پوشیده: کذا؛ پوسیده؟) ناصر بخارایی:

به روز حشر، که چون لاله غرق خون باشم　　　کفن چو غنچهٔ گل سازم از هوای تو چاک

(دیوان ۳۱۸)

چون باد: قیدی است که هم شامل گذر کردن یار می‌شود (حتی اگر مثل باد از مزارم بگذرد) وهم برای کفن دریدن شاعر (به سرعت کفن خواهم درید).

۱ ز دست کـوته خـود زیـر بـارم
کـــه از بـــالابلندان شـــرمسارم

۲ مگـر زنـجیرمویی گـیردم دست
وگـــرنه ســـر بـه شـیدایـی بـرآرم

۳ ز چشم من بپرس اوضاع گردون
کـــه شب تـــا روز اخـتر مـی‌شمارم

۴ به این شکرانه می‌بوسم لب جام
کـــه کـــرد آگـــه ز راز روزگـــارم

۵ من از بازوی خود دارم بسی شکر
کـــه زور مـــردم‌آزاری نـــدارم

۶ اگـر گـفتم دعـای مـی‌فروشان
چـــه بـاشد؟ حـقّ نـعمت مـی‌گزارم

۷ سری دارم چو حافظ مست، لیکن
بـــه لطـــف آن‌ســـری امّـــیدوارم

۸ تو از خاکم نخواهـی بـرگرفتن
بـــه جـــای اشک اگـر گـوهر بـبارم

۱ـ۲. دو بیت در حکم موقوف‌المعنی‌اند (معمولاً در چاپها هم به دنبال هم‌انـد.) می‌گوید: دست من از وصال بلندقامتان کوتاه است؛ باشد که یک نگار سلسله‌مو از من دستگیری کند. بدین سان، به‌ویژه در مورد دو کاربرد «دست کوته» و «دست گرفتن»، میان دو بیت، ارتباط ایجاد می‌شود.

زنجیرمو: می‌توان به همین صورت، یعنی صفت مرکب، خواند و آن را جانشین موصوف (یار، نگار و غیره) گرفت، و یا به شکل جدا و به صورت اضافه (زنـجیرِ مویی) خواند، چه دست گرفتن را می‌توان به طریق مَجاز به زنـجیر نـیز نسبت داد، چنان‌که اِسناد ویژگی انسان به اشیا در شعر امری عادی است.

گیردم دست: ایهام: الف. از من دستگیری کند. ب. زنجیرِ مو (یا زنجیرِ موی نگارِ

سلسله‌مو) بر دست من پیچد و مرا اسیر کند (که البته اسارتی دلخواه است). به هر حال، شیدایان یا دیوانگان را زنجیر می‌کنند تا سر به کوه و دشت ننهند، و به گفتهٔ خود او:... گفت: کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم؟ (۳۴۱/۱)

۳. گردون: ایهام میان روزگار یا زمانه و آسمان یا فلک؛ می‌گوید: این منم که از اوضاع روزگار خبر دارم، زیرا (از فرط بدی آن) همه شب خواب به چشمم نمی‌آید. معنی دیگر: من همچون اخترشماران (= منجّمان) از اوضاع افلاک خبر دارم، چه در تمام طول شب در کار شمردن اختران یا مشاهدهٔ اوضاع فلکی هستم. بنا بر این به هردو اعتبار می‌توان وضع گردون را از او جویا شد.

۴. لب جام با من سخنها از اسرار روزگار می‌گوید. اشاره‌ای است به این‌که در این زمانهٔ بی‌فریاد، تنها باید «به جام مَی زد و از غم کران گرفت».

۵. بی‌گمان برگرفته از بیت مشهور سعدی است:

کجا خود شکر این نعمت گزارم　　　که زور مردم‌آزاری ندارم؟

(گلستان ۱۰۹)

زور بازو داشتن، اگرچه لزوماً موجب مردم‌آزاری نیست، اما محتمل آن است. بنا بر این همان بهتر که از بیخ و بن زور نداشته باشی تا آنچه محل احتمال است سِمت تحقق نیابد.

۶. شاعر همواره رهین منت می‌فروش بوده است:

هرگز به یُمن عاطفت پیر مَی‌فروش　　　ساغر تهی نشد ز می صاف روشنم

۷. آن‌سری: مرکب از: آن سر (= آن سو، آن جهان) + «ی» نسبت؛ خود «آن سر» (بدون «ی») را فردوسی به همین معنی به کار برده است؛ برای نمونه، زال در پاسخ به یکی از پرسشهای موبدان برای آزمون شایستگی او برای ازدواج می‌گوید:

اگر توشه‌مان نیکنامی بود　　　روانها بر آن سر گرامی بود

و آنگاه گویی می‌خواهد «آن سر» را معنی کند:

وگر آز ورزیم و پیچان شویم　　　پدید آید آنگه که بیجان شویم

(شاهنامه ۲۲۲،۱)

استاد روانشاد، مجتبی مینوی، «آن‌سری» را که در این جمله آمده: «سرمایهٔ همهٔ سعادتها تقدیر آن‌سری است» به درستی چنین معنی کرده‌اند: منسوب به «آن سر»، یعنی آن طرف، که آخرت باشد، در قبال «این‌سری»، یعنی منسوب به دنیا؛ ناصرخسرو گوید: [...]

دگرگونه راهیّ و علمیست دیگر   مـر الفـغدنِ راحتِ آن‌سـری را

(کلیله ۳۵۰ م و ح) در متون شعر و نثر فراوان به کار رفته است، از جمله در همان کلیله «آن‌سری» و «این‌سری» در برابر هم: «کارهای این‌سری به مقادیر آن‌سری منوط است.» (۴۱۰) مولانا، بارها دارد، مثلاً:

روم سری بنهم، کان‌سریست بادهٔ جان

که خفته بـه سـرِ پـراحـتیال و تـزویرم

(کلیات ۶۸،۴)

او نیز «آن‌سری» و «این‌سری» را با هم آورده است:

ای تبریز، شمس دین خسروِ شمس مشرقت

پـرتو نـور آن‌سـری، عـاریتیست ایـن‌سری

(۲۱۸،۵)

سعدی:

بنده اگر به سر رود در طلبت، کجا رسد

گر نرسد عنایتی در حق بنده آن‌سری؟

(غ ۶۱۵)

کار به تدبیر نیست، بـخت بـه زورآوری   دولت و جاه آن‌سریست، تا که کند اختیار

(غ ۲۸، بخش مواعظ)

اصل درست در این ترکیب همان است که مذکور افتاد، اما از آنجا که واژهٔ «سری» هم به عنوان همان «سرا» گهگاه آمده، ممکن است کسانی «آن‌سری» را به تصور این‌که اماله است به کار برده باشند؛ مثلاً مولانا در این بیت «زان سری» دارد، که بعید نیست به معنی «از آن خانه» آمده باشد، هرچند معنی در مآل فرقی نمی‌کند:

ای گل، تو مرغ نادری، برعکس مرغان می‌پری

کـامد پـیامت زان سـری، پـرها بـنه، بـی‌پر بـیا

(۱۲،۱)

حسینعلی هروی به طریق حدس می‌گوید: شاید «آن‌سری» (= آن‌طـرفی) مـعنی معشوق هم داشته باشد. («نکته هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۲۸.) وقتی یک کاربرد دارای معنایی به این وضوح باشد چه نیازی به بیرون کشیدن چنین معنایی از آن هست؟ آن جهان، خود می‌تواند متضمن معشوق باشد. کُلُّ الصَّیدِ فی جَوفِ الفرا.

۱ گـــرچـه افـتاد ز زلفش گـرهی در کـارم
هـمچنان چشـمِ گشـاد از کـرمش مـیدارم

۲ به طرب حمل مکن سرخی رویم، که چو جام
خـون دلْ عکس بـرون مـیدهد از رخسـارم

۳ پـردۀ مـطربم از دست بـرون خـواهـد بـرد
آه اگـر زانکـه دریـن پـرده نـباشد بـارم

۴ مـنم آن شـاعر سـاحر کـه بـه افسـون سـخن
از نـی کـلک، هـمه قـند و شکـر مـیبارم

۵ بـه صـد امّـید نـهادیم دریـن بـادیه پـای
ای دلیـل دل گـمگشته، فـرومگذارم

۶ چـون تـرا در گـذر بـاد نـمییارم دیـد
بـا کـه گـویم کـه بگـوید سـخنی بـا یـارم؟

۷ دیـدۀ بـخت بـه افسـانۀ او شـد در خـواب
کـو نسـیمی ز عـنایت کـه کـند بـیدارم؟

۸ پـاسبان حـرم دل شـدهام، شب هـمه شب
تـا دریـن پـرده جـز انـدیشۀ او نگـذارم

۹ دوش میگفت که: حافظ همه روی است و ریا
بـجز از خـاک درش بـا کـه بـه رو در کـارم؟

۱. گشاد: به معانی مختلف آمده است، از رها کردن تیر (که در مورد حاضر در کار نیست) بسط و فتوح (هردو مصطلح در تصوف) حل و رفع مشکل و غیره. (نک. ح ۳۳/۱.) همچنین به معنی باز کردن کمند به هنگام پرتاب کردن به سوی هدف نیز آمده (گشاد کمند). حال شاید بتوان گفت که در مورد زلف، تصویری از کمندِ خم اندر خم هم اراده شده و گشاد به همین منظور آمده است.

بارها در اشعار او این معنی را دیدهایم که مشکلی که از ناحیۀ یار یا بـه هـر حـال مخاطب شاعر پدید آمده تنها به دست خود او حل میشود، و یا درد او را خـود وی درمان میکند:

بگشـــا بـند قـبا تـا بگشـایـد دل مـن   که گشادی که مرا بود، ز پهلوی تو بود

۲. زریاب خویی این بیت را مضمون شعر ابوالفتح بُستی، ایرانی تازی‌سرا، می‌داند:

و قَدْ یَلْبِسُ المَرءُ خَزَّ الثِّیاب   و مِن دونَـها حـالةٌ مُـضْنِیَة

[مضنیة: کذا؛ مُضنِئة؟ ـ م]

کَمَنْ یَکتَسِی خـدّه حُـمرة   و عِـــلّتُهُ ورمٌ فِـی الرِّئـة

یعنی گاهی مرد لباسی ابریشمین در بر دارد، اما در زیر آن لباس، حالی نابسامان دارد، مانند آن کسی که چهرهٔ او را سرخی پوشانده باشد، اما آن از آماسی باشد که در ریهٔ اوست. تشبیه ابوالفتح بستی تشبیهی معنوی است و تناسبی ظاهری میان مشبّه و مشبّهٌبِه وجود ندارد، اما تشبیه حافظ حسی و از نوع تشبیه مرکّب است... (آئینهٔ جام ۲۲۲ـ۲۲۳) این نگارنده بر خود دانست که نظر استاد زنده‌یاد را نقل کند، اگرچه به گمان او مضمون سرخ‌روییِ ناشی از خون دل، شایع‌تر از آن است که بتوان مأخذی خاص را برای آن به دست داد. در ویس و رامین آمده است:

چو باشد رنگ رویم ارغوانی   نـدانـد دشـمنم رنگ نـهانی

در مَثَلها هم هست: با سیلی صورت خود را سرخ کردن. (امثال و حکم ۱، ۳۶۳)

بیت حافظ از جهتی همانند این بیت اوست:

بـا دل خـونین، لب خـندان بـیاور هـمچو جـام

نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

۳. پرده: مورد اول پیداست که پردهٔ موسیقی است. (در باب این معنی، نک. ح ۲۶/۴.) حافظ بارها از این‌که پردهٔ مطربْ او را از خود بیخود می‌کند، یا دل او از پرده بیرون شده، سخن گفته است. پردهٔ دوم = سراپرده یا بارگاه؛ بدین‌سان این‌دو را باید جناس تام گرفت.

۴. نظامی:

مـن کـه نـقّاشِ نـیشکر قلمم   رطب‌افشان نخل این حرمم

نـیِ کـلکم ز کشتزار هـنر   به عـطارد رساند سـنبل تـر

(هفت پیکر ۳۶۵)

راوندی آورده است (نمی‌دانم از که):

نیشکر تا چون زبان کلک اوست   دعـوی شـیرین‌زبانی مـی‌کند

(راحة‌الصدور ۲۱)

خود خواجه:

حافظ، چه طرفه شاخ‌نباتیست کلک تو — کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکّر است؟

کلک حافظ شکرین‌میوه نباتیست، بچین — که درین باغ نبینی ثمری بهتر ازین

۵. قزوینی بیت را ندارد، اگرچه در حاشیه ذکر کرده که در بسیاری از نسخ هست.

۶. ترا در گذر باد: قزوینی: ترا در گذر ای یار؛ سایه و نیساری: منش در گذر باد؛ مصححانی که ضبط اخیر را برگزیده‌اند ظاهراً موضوع مصرع دوم را با ضمیر غایب (در: منش) مناسب دیده‌اند، در حالی که هیچ نیازی به غایب آمدن آن نیست. مطابق ثبت نیساری، دقیقاً سه نسخه که به ترتیب اقدم نسخ حاوی شعرند (به ترتیب مورخ ۸۱۳، ۸۱۸و ۸۲۱) مثل خانلری‌اند. آیا نمی‌توان به کَسی گفت که: چون تو را نمی‌بینم، از چه کسی درخواست کنم که: بیا و سخنم را به یارم برسان؟ آیا این اشکالی دارد که حضرات با نادیده گرفتن قدیمترین نسخْ دست به اجتهاد زده‌اند؟

۹. به رو: استخدام به دو معنی است: الف. رخسار و چهره (که بر خاکِ درِ مخاطب سوده شده.) ب. رویارو، روبه‌رو (به صورت رویاروی با خاک درِ او سر و کار داشتن)

با که به رو در کارم: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: با که بود بازارم؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مطابق خانلری است. دومین نسخه (آصفیه ۸۱۸): با که بگو در کارم؛ بنا بر این، رجحان، چه از حیث قدمت و چه معنی، با خانلری است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۰۸۱.)

اما معنی، مطابق قزوینی:

بازار: = سر و کار، سر و سِرّ، نیت پنهان؛ در شاهنامه بارها به معنی اخیر آمده است، مثلاً آنگاه که ابلیس می‌خواهد شانهٔ ضحاک را ببوسد سخن از مهر خود نسبت به او می‌گوید، و:

چو ضحاک بشنید گفتار اوی — نهانی ندانست بازار اوی

(۴۸،۱)

چنین معنایی را در طبع خانلری ندیده‌ام.

* * *

برخی ابیات غزل در ظاهر یا در نظر اول دارای تنوّع مضمونی نسبت به بقیه می‌نمایند. برای مثال، بیت ۲ با نفی سرخ‌روییِ ناشی از طرب از خود؛ بیت ۳ با مضمون پردهٔ مطرب؛ و بیت ۴ با ستایش شاعر از شعر خویش. اما نگاهی به سراپای

شعر نشان می‌دهد که همهٔ این تنوّعهای روساختی در درون یک ژرف‌ساخت دَوری به همدیگر و به اصل غرض شاعر کاملاً مربوط‌اند، بدین‌سان:

الف. شاعر مشکلی از ناحیهٔ مخاطب دارد که رفع آن نیز از هم او برمی‌آید.

ب. به مخاطب حالی می‌کند که به ظاهرِ خوش یا بسامان او ننگرد، چه این روی با خون دل (یا به قولی: با سیلی) سرخ شده است.

ج. با ذکر پردهٔ مطرب، در حقیقت بهانه‌ای می‌طلبد تا بگوید مشتاق رسیدن به حضور آن مخاطب است.

د. با ستایش شعر خود احتمالاً قصد یادآوری شایستگی خود را به مخاطب دارد (مخاطبی که در تمام شعر یکی بیش نیست.) بعید نیست این یادآوری از آن روی باشد که شاعر احساس حرمان از حضور نزد مخاطب می‌کند.

هـ. پس از این تا پایان شعر، کلیهٔ ابیات به هم مرتبط و در بیان امیدی است که به مخاطب داشته، این‌که او را نمی‌بیند و دسترس به وی ندارد، درخواست اندکی (بویی) از عنایت او، و این‌که خاطر خود را به اندیشهٔ هیچ‌کس بجز او مشغول نداشته است. سرانجام، بیت تخلص، اگرچه ابتدا، مثل بسیاری موارد دیگر، ریا را به خود منسوب می‌دارد و چه بسا با این کار می‌خواهد تنوّعی دیگر را نیز ایجاد کند، اما اصل غرض او بیان اخلاص کامل و خاکساری در قبال مخاطب است.

حال این مخاطب را هرچه دلتان می‌خواهد تفسیر کنید، چون هیچ‌گونه تغییری در این ساخت و بافت پدید نمی‌آید. مثلاً می‌توانید او را محبوب آسمانی بدانید، و یا فردی چون ممدوح، که شاعر هم مشکل خود و هم رفع آن را از او می‌داند، مثلاً کسی چون شاه شجاع و همان مشکل یا اختلاف شاعر با او (که می‌دانیم بارها از وی درخواست بخشش کرده است.) به هر حال، من خود اطمینان کافی از ماهیت مخاطب ندارم، اگرچه تا حدودی متمایل به آنم که او ممدوح است، اما به هیچ روی قصد القای برداشت خود را به کسی ندارم. شعر همین است و لذّت آن هم بر جای خود. وانگهی، مگر حافظ آن همه شعر که خواننده را میان محبوب و ممدوح سرگردان می‌گذارد ندارد؟ این هم مثل آنها. البته می‌دانیم که بسیارند کسانی که آنچنان به تشخیص خود اطمینان دارند که یادآور سخن خود اوست: تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرّر است. پس با آسودگی تمام ابراز نظر و بر حول موضوع قلمفرسایی می‌کنند؛ زهی سعادتشان.

۱ گر دست دهد خاک کف پای نگارم
بر لوح بصر خطّ غباری بنگارم
۲ پروانهٔ او گر رسدم در طلب جان
چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم
۳ گر قلبِ دلم را ننهد دوست عِیاری
من نقد روان در رهش از دیده شمارم
۴ دامن مفشان از من خاکی، که پس از من
زین در نتوانند که برد باد غبارم
۵ بر بوی کنار تو شدم غرق و امید است
از موج سرشکم که رساند به کنارم
۶ امروز مکش سر ز وفای من و اندیش
زان شب که من از غم به دعا دست برآرم
۷ زلفِین سیاه تو، به دلداری عشّاق
دادند قراریّ و ببردند قرارم
۸ ای باد، از آن باده نسیمی به من آور
کان بوی، شِفا می‌دهد از رنج خمارم
۹ حافظ، لب لعلش چو مرا جانِ عزیز است
عمری بود آن لحظه که جان را به لب آرم

۱. لوح بصر: ترکیبی است تشبیهی، که گاهی هم «لوح بینش» را به جای آن می‌آورد، و وجه شبه این است که همه‌چیز بر روی چشم نقش می‌بندد همچون لوح مشق در قدیم.

خطّ غبار: با ایهام «غبار» (= خاک) به خطی موسوم به «خطّ غبار» می‌گوید: من خاک پای دلدار را بر چشم می‌کشم. در مورد این نوع خط، هرگاه پهنای نوک قلم کمتر از نیم میلی‌متر باشد، ریزترین گونهٔ قلم است، و در بیشتر موارد دارای ارزش هنریِ قابل توجه نیست. (قلیج‌خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای

وابسته، ذیل «قلم غبار») خط غبار یا قلم غبار، یکی از هفت قلم جدید است، خطی با قلمی سخت ریز، چنان‌که به زحمت توان دید؛ سعدی:

به مشک سودهٔ محلول در عرق ماند　　　که بر حریر نویسد کسی به خطّ غبار

مجازاً کنایه از ریش و خط (دهخدا) خط غبار را در پیامهای سرّی به کار می‌بردند و یا برای آن‌که بتوانند آن را بر پای مرغ نامه‌بر ببندند ناگزیر از ریز نوشتن آن بر رقعه‌ای بسیار کوچک به فراخور نیروی کبوتر بودند؛ خواجو:

گره زلف به هم برزده، کاین مشک تتار است

رقم از غالیه بر گل زده، کاین خطّ غبار است

(دیوان ۲۱۴)

عبید در «ریش‌نامه»: «آن لطیفم که اگر با نازنینی نظر لطف گمارم صحیفهٔ عذارش را به خط غبار نگارم.» (کلیات ۱۹۵) از متأخران، صائب با ظرافت تمام با قلب «غبار خط» به «خط غبار» می‌گوید:

غبار خطّ تو از دل به‌هیچ باب نرفت　　　خط غبار به افشاندن از کتاب نرفت

(دیوان ۹۰۵،۲)

همچنان‌که تعابیری چون خاک پای یار را سرمهٔ چشم کردن برای بیان فروتنی کامل به کار می‌رود، حافظ هم می‌گوید این خاک را بر چشم خویش می‌کشد.

۲. پروانه: ایهام میان دو معنی جواز و حشرهٔ معروف (نک. ح ۶۸/۴.)

دَم: (در: به دمی) ایهام: الف. لحظه؛ ب. دمیدن (طلوع صبح، که شمع با رسیدن آن خاموش می‌شود یا به قول شاعر جان می‌سپارد.) ج. دم آتش = زبانه یا حرارت آن؛ در مورد «دم» به معنای اخیر: واژه‌ای فارسی است، به معنی گرما و حرارت مطلق، و «دمهٔ» عربی معرّب از این «دم» است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) گفتنی است این معنی در حافظ نه به استقلال بلکه به صورت معنی ایهامی آمده است؛ عراقی، با همین ایهام به صورت ایهام ترجمه یا جزء در «دمسازی»:

ز رخ نقاب برانداز، گو بسوز جهان　　　که شمع روشنی آنگه دهد که بگدازی

عجب‌تر آن‌که جهان راز تو برون انداخت　　　به صد زبان و تو با وی هنوز دمسازی

(کلیات ۲۸۰)

سعدی، نیز با ایهام تناسب:

شمع‌وش پیش رخ شاهد یار　　　دم به دم شعله‌زنان می‌سوزم

(غ ۴۰۰)

خود حافظ، در «دمسازان» به صورت ایهام ترجمه، مثل بیت عراقی: شمع دلِ دمسازان، بنشست چو او برخاست... (نک. ح ۲۳/۴.) در مورد بیت متن، بعید نیست به «دمّ» عربی (= خون) هم موهم باشد (به قرینهٔ جان دادن).

معنی سادهٔ بیت متن: اگر اراده و حکم او بر مرگ من قرار گیرد درنگی نخواهم کرد.

۳. قلب دل ـ نقد روان: هردو ایهامی‌اند: در «قلب» میان معنی دل و سکهٔ تقلّبی ایهام تناسب هست، و میان همین پول تقلبی با «نقد» و «روان» ایهام تضاد. نقد روان هم از سویی همین ایهام تضاد را با «قلب» دارد، و از سوی دیگر در «روان» ایهام تناسب به معنی سیّال (اشک) هست. قضا را این هردو در بیتی دیگر از خواجه نیز با هم آمده‌اند، که همان ایهامها را در بر دارند، ضمن این‌که «روان» دارای ایهام به جان یا روح نیز هست:

عاشق مفلس اگر قلب دلت کرد نثار مکنش عیب، که بر نقد روان قادر نیست

رهش: قزوینی: دمش؛ نیساری می‌گوید: در نسخهٔ اساس قزوینی (خلخالی) هم «رهش» آمده، ولی قزوینی آن را به «دمش» بدل کرده بی آن‌که اشاره‌ای به آن بکند. (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵) و سایه هم، احتمالاً با تأسی به علامه، همین را اختیار کرده است. قدیمترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۰۸۴،۲.) متأسفانه گاهی در تصحیح متن، ملاحظهٔ فلان و بهمان صنعت (مثل ایهام «دم» با قلب، و نیز «در دم» به معنی فوراً) بر حکم و اقتضای نسخْ مقدّم شمرده می‌شود، که این امر به‌ویژه در مورد حافظ، با توجه به اِعمال مفرط سلیقه، مصداق دارد.

۴. می‌گوید: از من اِعراض مکن، زیرا پس از مرگ من هم غبار من در درگاه تو خواهد ماند و به‌جایی نخواهد رفت، یا این غبار دست از سر تو نخواهد کشید. (پیداست اصل مضمونْ رعایت تناسب میان دو عنصر خاک و باد است و این‌که باد خاک را برمی‌افشاند.)

۵. بر بوی: = در آرزوی (متناسب با «امید»)

کنار: ایهام: الف. آغوش؛ ب. دامن؛ ج. ساحل؛ سلمان، با همین ایهام (اگرچه تردید دارم معنی ساحل هم در آن دخیل باشد):

پرورده به خون جگرش بودم و چون اشک

از دیدهٔ من رفت و نیامد به کنارم

(دیوان ۲۴۳)

خود حافظ باز هم همین ایهام را دارد:... خصم از میان برفت و سرشک از کنار هم (۳۵۴/۵)

م: (در: کنارم) شناسهٔ مفعولی (=مرا به کنار برساند.)

بیت از نظر معنایی بر این پایه است که شاعرْ راه نجات را در گریه و انابه می‌یابد، همچنان‌که بارها توصیه به آن کرده است، مثل:

مِی صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند؟ — به عذر نیمشبی کوش و گریهٔ سحری

۷. زلفین: پیداست شاعر آن را دو به بالا انگاشته، چنان‌که فعل جمع را هم برای آن به کار برده است.

خود او، با مضمونی مشابه:

دلی که با سر زلفین تو قراری کرد — گمان مبر که در آن دل قرار بازآید

(نیز نک. «زلفین» در: ح ۲۳۱/۶.)

قرار دادن: =عهد و شرط کردن، عهد کردن، قول دادن (دهخدا) احتمالاً با ایهام به معنای قرار و آرام دادن

می‌گوید: رشته‌های زلف تو قول دادند که آرام به عاشقانت بدهند، حال آن‌که به عکس، آرام و قرار را از من گرفتند.

۸. نسیم: اینجا بوی و رایحه

لخت دوم در قزوینی و سایه چنین است: کان بوی شفابخش بود دفع خمارم. ضبط خانلری با قدیمترین نسخ مطابق است. نیساری هم مثل آن. در نسخ بعدی ظاهراً خواسته‌اند قضیه را قدری غلیظ‌تر کنند، اگرچه تفاوتی در معنی نیست.

۹. دران هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل

چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد

جان به لب آوردن: ایهام به بوسیدن لب یار؛ همین ایهام به بیت حالت طنزگونه‌ای می‌دهد.

می‌گوید: بوسیدن لب یار، عمری دوباره است، و این جان به لب آوردن در حکم حیات یافتن است. بارها هم دیده‌ایم که لب نماد جانبخشی است. (نک. ح ۳۴/۸.)

۱ در نهانخانهٔ عشرت صنمی خَوش دارم
کز سر زلف و رخش نعل در آتش دارم

۲ عاشق و رندم و میخواره، به آواز بلند
وین همه منصِب از آن حور پریوش دارم

۳ گر به کاشانهٔ رندان قدمی خواهی زد
نُقلِ شعرِ شَکرین و میِ بی‌غش دارم

۴ گر تو زین دست مرا بی‌سر و سامان داری
من به آه سحرت زلفْ مشوّش دارم

۵ ور چنین چهره گشاید خط زنگاریِ دوست
من رخ زرد به خونابه منقّش دارم

۶ ناوک غمزه بیار و رسن زلف، که من
جنگها با دل مجروح بلاکَش دارم

۷ حافظا، چون غم و شادیّ جهان در گذر است
بهتر آن است که من خاطر خود خَوش دارم

۱. نهانخانهٔ عشرت: می‌توان آن را به معنی مکانی عینی و متعیّن گرفت، و شاید هم مثل مکانهایی چون میکده، خرابات و غیره باشد بدان گونه که گاهی به صورت مجرّد و ذهنی به کار می‌روند، یعنی چیزی چون دل و درون شاعر.

نعل در آتش: تعابیر مختلف از آن شده است. صادق همایونی (دارای پژوهشهایی در زمینهٔ رسوم و فرهنگ عامّه): در قدیم برای جلب نظر معشوق بر این باور بودند که اگر نام او را بر نعل اسبی بنویسند و نعل را زیر آتش کنند، یار دوچار بیقراری و اضطراب عاشقانه شده فریفته و دلبستهٔ عاشق می‌شود. («سایهٔ سنتها در شعر حافظ»، بخارا، ش ۱، مرداد و شهریور ۱۳۷۷، ص ۶۵.) به گمان من پذیرش چنین تعبیری نیاز به اسناد و شواهد کافی دارد، که نمی‌دانم آیا نویسنده در اختیار داشته‌اند یا نه. نعل در آتش اساساً کنایه‌ای است از شتاب و بیقراری، همچنان‌که در برخی از کنایاتِ مبتنی بر واژهٔ «نعل» دیده می‌شود، چون چهارنعل (= به‌شتاب) نعل انداختن (به همان معنی یا

راندن مرکب در راه دراز یا دشوار). بعید هم نیست که نعل در آتش مأخوذ از این باشد که نعل حرارت ببیند و در نتیجه اسب به حال بیقراری تاختن آورد، همچنان‌که برای هر شخص یا جانور که بر روی آتش یا زمین تافته و داغ قرار گیرد پیش می‌آید، منتها ممکن است در مورد اسب به دلیل دارا بودن نعل بدین گونه مصطلح شده باشد. و اما ارتباط آن با زلف و رخ شاید در این باشد که زلف به شکل نیمدایره‌ای نعل‌گونه بر روی آتشگون یار می‌افتد، و بدین‌سان «نعل در آتش» علاوه بر معنای کنایی بیقراری و قَلَق یا شتاب، معنایی ایهامی و شاعرانه هم پیدا می‌کند. در اشعار هم غالباً نعل در آتش را همراه با زلف یا طرّه و رخسار آورده‌اند؛ خواجو:

طرّه‌ات نعلم بر آتش تافته‌ست   زان شدم شوریده دور از روی تو
(دیوان ۷۵۱)

سلمان:

سنبلت را تا صبا بر گل مشوّش می‌کند
هر خم زلفت مرا نعلی در آتش می‌کند
(دیوان ۱۴۷)

۲. به آواز بلند: از شمار کنایات متعددی است که عموماً معنی آشکارا، فاش، بی‌پرده و بی‌پروا دارند، مثل به بانگ بلند، به بانگ چنگ، با دف و نی، به بانگ بربط و نی و غیره؛ کمال اسمعیل:

عاشقم، عاشق، به آواز بلند   پس که باشم من که عاشق نیستم؟
(دیوان ۷۱۲)

ناصر بخارایی:

رندم و عاشق و دیوانه، به آواز بلند   عیب معبود مکن، زاهد، و بر ریش مخند
(دیوان ۲۷۱)

(نیز نک. «به بانگ چنگ» در: ح ۴۲/۱، و «به بانگ بلند»: ح ۲۳۹/۳.)

منصِب: اصل معنی آن در عربی: اصل، مرجع، مَنبِت (= محل رویش) و مَحتِد (= اصل و نسب) همچنان‌که می‌گویند: فلان به منصب صِدق بازگشت. (لسان‌العرب) جای بازگشت (منتهی‌الارب) پایه، مقام، پایگاه، رتبه؛ جمع: مناصب (دهخدا، یادداشت مؤلف)

شاعر با طنزگونه‌ای بر مقامات و مناصب دنیوی می‌گوید: برای من عشق، رندی و میخواری، برترین مقامات است؛ مناصب دنیوی ارزانی اهل آن. اما آیا در عین حال

به اصل معنای یاد شده در مورد «منصب» نیز نظری نداشته، یعنی این‌که اصل و مرجع و بازگشتگاه او عاشقی و رندی بوده است؟ همچنین گفته است:

عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش　　　تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

۳. قدم زدن: نه به معنی امروزین بلکه همان گام زدن یا گام نهادن است، همچنان‌که در این بیت او: در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم... (۲۵۰/۷)

خواهی: فعل تامّ است = قصد داری، و نه فعل کمکی در مستقبل. فعل مستقبل در حافظ چندان زیاد نیست. (نک. ح ۱۶۰/۱.)

نُقل: همان تنقّلات یا مزهٔ شراب است. (نک. ح ۳۰۳/۶.)

۴. زین دست: = از این‌گونه، بدین‌سان؛ با نظری به عضو بدن، مثل این بیت، که قضا را «زلف» هم دارد:

بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد کرد　　　زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

هر دو بیت بر اساس تناسب میان اندامهای بدن‌اند.

ت. شناسهٔ اضافی یا ملکی، که مقدّم واقع شده، و متعلق به «زلف» است (= زلفت را).

می‌گوید: حال که تو مرا چنین آشفته می‌کنی، من هم تو را نفرین می‌کنم که زلفت آشفته شود، که پیداست در حکم دعاست، چه زلف یار هرچه آشفته‌تر باشد خوشتر است. وانگهی، رسم عاشق نیست که هرقدر هم جور از معشوق ببیند مقابله به مثل کند و کوچکترین آسیبی را بر او بخواهد.

۵. زنگاری: رنگی شبیه به زنگ، که به سبزی می‌زند. (نک. ح ۶۷/۵.) نکتهٔ شایان توجه این‌که: از ترکیب دو رنگ زرد و سرخ (خونابه) رنگ زنگارمانند پدید می‌آید. شاعر می‌گوید: اگر خطّ زنگارگون یار بدین گونه جلوه کند، من هم در موافقت با آن از رخ و اشک خود رنگ زنگاری خواهم ساخت.

۶. رسن: کذا قزوینی؛ سایه: زره؛ تصور من این است که «رسن» به جای «کمند» (که شاید در وزن نمی‌گنجیده) آمده، زیرا کمند در قدیم جزو رزم‌افزار بوده است. در این صورت گمان نمی‌کنم نیازی به تبدیل آن به یک رزم‌افزار دیگر (زره) باشد. نیساری هم «زره» اختیار کرده، ولی ثبت ایشان از بدلها نشان می‌دهد که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) همان «رسن» دارد و ایشان «زره» را از نسخ بعدی گرفته‌اند.

۱ مرا عهدیست با جانان که تا جان در بدن دارم
هواداران کویش را چو جان خویشتن دارم

۲ صفای خلوت خاطر از آن شمع چِگِل جویم
فروغ چشم و نور دل از آن ماه خُتن دارم

۳ به کام و آرزوی دل، چو دارم خلوتی حاصل
چه فکر از خبث بدگویان میان انجمن دارم؟

۴ مرا در خانه سروی هست کاندر سایهٔ قدّش
فَراغ از سرو بستانیّ و شمشاد چمن دارم

۵ گرم صد لشکر از خوبان به قصد دل کمین سازند
بحمدِ اللّه والمِنّة ـ بتی لشکرشکن دارم

۶ سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی
چو اسم اعظمم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

۷ الا ای پیر فرزانه، مکن عیبم ز میخانه
که من در ترک پیمانه، دلی پیمان‌شکن دارم

۸ خدا را، ای رقیب، امشب زمانی دیده بر هم نِه
که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم

۹ چو در گلزار اقبالش خرامانم ـ بحمد اللّه
نه میل لاله و نسرین، نه برگ نسترن دارم

۱۰ به رندی شهره شد حافظ میان همدمان، لیکن
چه غم دارم، که در عالم، قَوامُ‌الدّین حسن دارم

۱. مولانا: به نظر می‌رسد روال بیان حافظ تأثیری از بیت او گرفته باشد:

مرا عهدیست با شادی، که شادی آنِ من باشد
مرا قولیست با جانان، که جانان جان من باشد
(کلیات ۲،۳۰)

۲. شمع چگل ـ ماه ختن: چگل، خَلُّخ، تتار، ختن و غیره همگی از ممالکی بوده‌اند

در حدّ فاصل شمال ایران با چین، که جملگی به داشتن زیبارویان سپیدچهره مشهور بودند. شمع و ماه هم پیداست یعنی زیباترین فرد در میان زیبایان آن بلاد، چیزی چون ملکه یا سوگلی. (دربارهٔ چگل، نک. ح ۵۱/۳، و در باب ختن: ح ۱۷۲/۳.)

۳. نیساری پس از این، بیت زیر را نسبت به خانلری، قزوینی و غیره افزون دارد:

شرابی خوشگوارم هست و یاری چون نگارم هست
ندارد هیچ کس یاری چنین یاری که من دارم

(دفتر دگرسانیها ۱۰۷۳،۲) کمتر بیتی را بدین لَغوی، حتی میان الحاقیات حافظ می‌توان یافت. علاوه بر تکرار غیرلازم در لخت نخست، در لخت دوم هم «یاریِ» دوم زائد و بسیار ناشیانه است. آیا سابقه دارد چنین سخنی در حافظ؟

۴. سعدی:

یکی درخت گل اندر فضای خلوت ماست — که سروهای چمن پیش قامتش پستند
(غ ۲۲۶)

به‌ویژه که برخی نسخ دارند: فضای خانهٔ، که آن را به بیت حافظ نزدیکتر می‌کند.

سرو در خانه: این استعاره شباهت دارد به «شمشاد خانه‌پرور» در:

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است؟ — شمشاد خانه‌پرور من از که کمتر است؟

و این هردو، به‌گمان من مربوط‌اند به: آن یار کزو خانهٔ ما جای پری بود....، یعنی همسر شاعر. (در این باره، نک. ح غ ۲۱۰.) دربارهٔ بیت متن، زرین‌کوب هم احتمال داده دربارهٔ همسر حافظ بوده باشد. (از کوچهٔ رندان ۲۶)

۵. بت لشکرشکن: از تصاویر و تعابیر مربوط به معشوق لشکری و نگار سپاهی است. (نک. ح ۱۴۱/۹.)

شاعر چنان یاری دارد که همهٔ زیبارخانی را که بخواهند وارد حریم دل او شوند تار و مار می‌کند و خود جای آنان را می‌گیرد.

۶. خاتم: استعاره از لب یا دهان (نک. ح ۵۹/۲.)

سلیمانی: «ی» مصدری است (=سلیمان بودن) اگرچه در جاهای دیگر «ی» نسبت است.

(دربارهٔ سلیمان، اسم اعظم و دیو یا اهرمن، نک. ح ۲۲۰/۴.)

۷. به احتمال تحت تأثیر سلمان است:

زاهدا، با من مپیما قصّهٔ پیمان، که من
از پی پیمانه‌ای صد عهد و پیمان بشکنم
(دیوان ۲۳۸)

پیر فرزانه: ظاهراً از اهل عقل یا از زاهدان و واعظان نصیحتگوست، زیرا پیری که منع از مَی و میخانه می‌کند نباید از زمرهٔ پیر مغان و نظایر او (که شاعر را بر مستی و شور و عشق برمی‌انگیزند) باشد. به هر حال، این پیر یا زاهدسیرت و اخلاق‌مدار است، و یا در نهایت حکیم‌مزاج و فیلسوف‌مشرب.

پیمان ـ پیمانه: این‌دو، گذشته از صنعت جناس زاید یا مذیّل، بارها با هم می‌آیند. «پیمان» غالباً همان پیمان توبه و ورع است، و «پیمانه» نقطهٔ خلاف آن. (نک. ح ۱۶۵/۱.)

نیساری این بیت را اضافه بر متن می‌داند. (پیشین ۱۰۷۳) اما در ذیل شمارهٔ ۳ دیدیم که در برابر آن چه بیت واویلایی را اصیل شمرده و به حافظ نسبت داده است.

۸. رقیب: یا همان مراقب، در اشعار عرفانی دارای مدلولی چون شیطان و ابلیس است. رقیب، همچنان‌که در اشعار عاشقانه مزاحم عاشق در تقرّب به معشوق و تکلّم با اوست، در شعر عرفانی نیز چون عامل آشوبندهٔ حال و بازدارنده از تقرب به حق است. (نک. ح ۶/۲.) در اینجا شاعر از او می‌خواهد لحظه‌ای آن مزاحمت همیشگی را کنار بگذارد تا او به کام دل و فراغ بال با لب یار سخن بگوید.

لعل خاموش: لب یار، حتی به هنگام خاموشی‌اش، سخنها در عالم رمز با عاشق دارد. بنگریم که سنایی این عالم راز را چگونه توصیف می‌کند:

ای تماشاگاه عقل نورپاش　　　در میان لعل خاموش شما

(دیوان ۸۰۰)

رمزهای لعل تو دست جوانمردان گشاد　　　حلقه‌های زلف تو پای خردمندان ببست

(همان ۸۱۵)

این بیت او دربارهٔ لعل لب یار شاید تا اندازه‌ای به حل مسأله کمک کند:

ور تو اندیشی که گاهِ گوهر افشاندن ز لعل　　　از لبت گم‌بودگان را رهنمایی نیست، هست

(همان ۸۲۲)

که در اینجا سخن از راهنمایی لب محبوب به سرگشتگان این وادی است. شاید بتوان هرآنچه را که به راهنمایی و هدایت مرتبط است حمل بر کلام الهی (هُدیً للمتّقین) کرد، اگرچه در این‌گونه اشعار، وقتی نمادی چون «لعل خاموش» به صورت پارادوکسی حاکی از خاموشی و رهنماییِ همزمان می‌آید، مطلب را می‌باید از نگاه عاشقانه ـ شاعرانه نگریست، چنان‌که در سرشت عرفان هست، و نه صرفاً از نظرگاه دینی یا زاهدانه.

۹. سلمان:

که دید بر سرِ سرو تو برگ نسترنت — که بود باز سرِ سرو و برگ نسترنش؟

(دیوان ۵۴۰)

اقبال: در اینجا دو معنی دارد که احتمالاً هردو اراده شده است: یکی بخت و دولت، که مربوط به شخص مورد نظر (شاید ممدوح) است، و دیگر توجه و التفات، که شامل شاعر هم می‌شود.

برگ: ایهامی است میان برگ گل و قصد، تمایل، حوصله و دل و دماغ. (در مورد این معنی، نک. ح ۲۲۴/۴.)

نسترن: = وَرد بَرّی، وردالصّینی (=گل چینی) مشکجه [کذا؛ مشکچه؟ ـ م] و گل سرخ وحشی (واژه‌نامهٔ گیاهی [،] نام علمی گیاهان 126، ذیل شمارهٔ 850) گلی است از جنس *Rosa* یا جنس گل سرخ، متعلق به خانوادهٔ *Rosaseae* یا تیرهٔ گل سرخ. این گل احتمالاً از گروه musk roses یا رُزهای بسیار معطر و مشک‌گونه (musk = مشک) یا رز معطر ایرانی است. نسترن، سفیدرنگ و به غایت معطر است، و همین خوشبوییِ بسیار، آن را از نسرین متمایز می‌کند. از نسترن عرق معطری تهیه می‌شود که در شیراز معروف و متداول است؛ انوری:

گر اندکی عرق نسترن به دست آری — به من فرست، وگرنه بگوی تا بخرم

نَستَر، نستَرین، نستردَن و نستروَن، اشکال دیگری از واژهٔ «نسترن» هستند. (گرامی، گل و گیاه ۳۸۹؛ برای اطلاع بیشتر، نک. پس از آن.)

۱۰. قوام‌الدین حسن: ظاهراً همان حاجی قوام معروف است. (نک. ح ۱۱/۱۰.)

قزوینی و بیشتر طبعهای دیگر همین را دارند، اگرچه اقلیتی هم، مثل نائینی و عیوضی دارند: امین‌الدین حسن. نیساری هم به حکم قدمت نسخ همین را اختیار کرده. از گزارش ایشان از بدلها برمی‌آید که قدیمترین نسخ همین را دارند. (پیشین ۱۰۷۷) اتفاقاً نسخه‌بدل‌های خانلری هم نشان می‌دهد که قدیمترین نسخ ایشان نیز چنین‌اند. بنا بر این، این نگارنده دلیل اختیار «قوام‌الدین حسن» را نمی‌داند، اما حدس می‌زند گمنامی چنین شخصی سبب شده باشد تا نام حاجی قوام، که هم معروف است و هم حافظ سالها با او حشر و نشر داشته است، به جای آن اختیار شود. خانلری، در فهرست معاصران حافظ: «این نام [امین‌الدین حسن] را در بزرگان زمان زندگی حافظ نیافتیم.» (دیوان ۲،۱۲۴۴)

* * *

دستغیب غزل را متعلق به دورهٔ اول حیات حافظ دانسته، با نقل قول از استاد معین که: این غزل بین سالهای ۷۴۳ و ۷۵۴ گفته شده، و بنا بر این، خواجه در این فاصله همسر گزیده است. (نک. حافظ شناخت ۲، ۵۷۸ـ۵۸۰.)

قزوینی، با توجه به اسلوب و تعداد ابیات شعر، آن را در حقیقت قصیده دانسته: «به همین مناسبت در عموم نسخ چاپی [؟] و بسیاری از نسخ خطی، آن را در جزو قصاید خواجه چاپ کرده‌اند.» (دیوان، ح همین غزل)

ابیات غزل تا بیت ۶ اتحادی دارند که ظاهراً بر حول سرو خانگی شاعر شکل گرفته، و شاعر با وجود او خود را بی‌نیاز از هر چیزی ورای وی می‌بیند. اما پس از آن و در اواخر شعر، دو سه بیتْ خارج از آن مجموعه به نظر می‌رسد. تکلیف بیت مدحی روشن است، چه از جهت ساختار شعر در حکم یک زایده است، اگرچه از نظر قوافی به عکس، می‌تواند مشمول صنعت توسیم (تمهید قوافی به قصد گنجاندن نام کسی) باشد. از دیگر ابیات باقی‌مانده، بیت ۷ (الا ای پیر...) از مضامین همیشگی در باب باده است. بیت بعدی (خدا را، ای رقیب...) نیز می‌تواند مشمول همین تنوع نسبی و تفاوت از ابیات قبلی باشد، زیرا به دلیل «لعل خاموش» مشکل بتوان آن را داخل در مقولهٔ همسر شاعر یا سرو خانگی دانست. به هر حال، شخص موضوع استعارهٔ «سرو خانگی» قاعدتاً لب خاموش نداشته است. بیت ۹، با توجه به «گلزار اقبال» و دلالت آن بر ممدوح، ظاهراً مقدّمه‌ای است برای مدح پایانی.

۱ به تیغم گر کُشد، دستش نگیرم
وگر تیرم زند، منّت‌پذیرم

۲ کمان‌ابروی ما را گو: بزن تیر
که پیش دست و بازویت بمیرم

۳ غم گیتی، که از پایم درآرد
بجز ساغر، که باشد دستگیرم؟

۴ برآی، ای آفتاب صبح امّید
که در دست شب هجران اسیرم

۵ به‌فریادم رس، ای پیر خرابات
به یک جرعه جوانم کن، که پیرم

۶ به گیسوی تو خوردم دوش سوگند
که من از پای تو سر برنگیرم

۷ بسوز این خرقهٔ تقوی تو، حافظ
که گر آتش شوم، در وی نگیرم

۱. هردو شاعر دهلوی، دارای غزل همروال این‌اند؛ امیرخسرو:

بیا، جانا، که جانب را بمیرم — وگر میرم، به جان منّت‌پذیرم
(دیوان ۳۹۱)

(کذا؛ جانت را؟) امیرحسن:

دلم بردی و منّت می‌پذیرم — وگر سر خواهی، از سر دست گیرم
(دیوان ۲۵۴)

۲. چندین بار چنین تعبیری را دارد، که دارای دو معنی است: یکی این‌که جلوی دست و بازوی تو (که چنین ماهرانه تیر می‌افگند) بمیرم؛ دیگر این‌که پیشمرگ دست و بازوی تو شوم. در غزل بعدی هم دارد:... که پیش چشم بیمارت بمیرم، که همین دو معنی را دارد. (نک. ح ۳۲۴/۱.)

کمان‌ابروی ما را: قزوینی: کمان ابرویت را؛ برتری، هم از نظر قدمت و هم از

جهت معنی، با خانلری است، چون این خود یار کمان‌ابروست که تیر می‌زند، و نه کمانِ ابروی او. لخت دوم هم متناسب با همین است. سایه و نیساری هم مثل خانلری ضبط کرده‌اند.

۴. نظامی:

برآی از کوه صبر، ای صبح امّید　　　دلم را چشم روشن کن به خورشید

(خسرو و شیرین ۳۵۹)

۵. جوان شدن با باده: تردیدی نیست که شاعر، مطابق مرسوم، از تأثیر حیاتبخش و نشاط‌آور باده ستایش می‌کند، چنان‌که در منابع طبّ قدیم نیز از تأثیر جوان‌سازندهٔ شراب سخن رفته است؛ امام موفق: «خمر سبب دوام صحت بود و آنِ فربهی و دیر پیر شدن [...] چون به اعتدال خوری، سبب بسیار خیرهاست اندر تن، خاصّه پیران را.» (الابنیه ۱۲۴)

۶. دوش: ایهام به شانه

سر برنگرفتن از پا: عبارتْ استخدام به دو معنی است: الف. در مورد زلف یار، که سرِ آن تا پای او می‌رسد. ب. در خصوص شاعر، که سر از خاک پای او برنمی‌دارد. نظیر این مضمون اوست:

بند برقع بگشا، ای مهِ خورشیدکلاه　　　تا چو زلفت سرِ سودازده در پا فکنم

(برای نمونه‌هایی از آن در اشعار شاعران، نک. ح ۳۴۰/۶.)

۷. ضمیر «وی» به معشوق راجع است (به قرینهٔ حالی). می‌گوید: این خرقهٔ زهد و ورع، راهی به دوست نیست و شایستهٔ سوختن است (معمولاً خرقهٔ تقوی و زهدِ ریایی است که سوزانده می‌شود.) با این خرقه، اگر وجودم سراپا آتش هم شود در یار اثر نخواهد کرد، چه او عشق خالصانه می‌طلبد و بس. (دربارهٔ خرقه سوختن، نک. ح ۲۰۵/۸.) همچنین جای دیگر در خصوص بی‌تأثیر بودن آتش وجود شاعر بر یار: تو آتش گشتی، ای حافظ، ولی با یار درنگرفت... (۳۶۳/۷)

۳۲۴

۱ مزن بر دل ز نوک غمزه تیرم
که پیش چشم بیمارت بمیرم

۲ نِصاب حسن در حدّ کمال است
زَکاتم ده، که مسکین و فقیرم

۳ قدح پر کن، که من در دولت عشق
جوانبخت جهانم، گرچه پیرم

۴ چنان پر شد فضای سینه از دوست
که فکر خویش گم شد از ضمیرم

۵ مبادا جز حساب مطرب و می
اگر حرفی کشد کلک دبیرم

۶ درین غوغا که کس کس را نپرسد
من از پیر مغان منّت پذیرم

۷ چو طفلان تا کی، ای زاهد، فِریبی
به سیب بوستان و شهد و شیرم؟

۸ قراری کرده‌ام با می‌فروشان
که روز غم بجز ساغر نگیرم

۹ من آن مرغم که هر شام و سحرگاه
ز بام عرش می‌آید صفیرم

۱۰ چو حافظ گنج او در سینه دارم
اگرچه مدّعی بیند حقیرم

۱۱ خوشا آن دم که استغنای مستی
فراغت بخشد از شاه و وزیرم

۱. سلمان:

چشم بیمار ترا میرم، که در هر گوشه‌ای چون منِ مسکین بیمارش هزار افتاده است

(دیوان ۶۴)

پیش مردن: مضمونی در اشعار هست بدین‌سان که شاعر می‌گوید که می‌خواهد پیش یار یا پیش چشم او (وگاهی پیش چشم بیمار او) بمیرد. در این موارد، دو معنا از آن به صورت ایهام اراده می‌شود: الف. این‌که جلوی او یا جلوی چشم او جان بدهد. ب. پیش از او یا چشم او بمیرد، و در اصطلاحْ پیشمرگ او شود. حال اگر چشم یارْ بیمار (=خمار) خوانده شود، طبعاً این معنی نیز اراده می‌شود که می‌خواهد پیش از آن بیمار بمیرد یا پیشمرگ او شود. حافظ هم همچون شاعران دیگر بارها از این تعبیر سود جسته است. به این نمونه‌ها بنگریم؛ نخست پیش خود یار مردن یا پیشمرگ او شدن:

خواهم که پیش میرمت، ای بیوفا طبیب　　　بیمار بازپرس، که در انتظارمت

گر چو شمعش پیش میرم، بر غمم خندد چو صبح
ور برنجم، خاطر نازک برنجاند ز من

نیز پیش چشم مردن:

حافظ به پیش چشم تو خواهد سپرد جان　　　در این خیالم، ار بدهد عمر مهلتم

این هم نمونه‌ای از افزوده شدن بیماری به چشم یار:

پیش چشم تو بمیرم، که بدان بیماری　　　می‌کند درد مرا از رخ زیبای تو خوش

در بیت زیر به جای چشم آمده: دست و بازو (چون سخن از تیر انداختن ماهرانه است) که فرقی هم نمی‌کند:

کمان‌ابروی ما را گو: بزن تیر　　　که پیش دست و بازویت بمیرم

۲. نصاب: رسیدن مال به حدّ پرداخت زکات (نک. ح ۳۶۰/۹.)

زکات حُسن: در مورد زکات از وجه شرعی و حکمت و اسرار آن و نیز نصاب، یکی از بهترین بحثها از ابوحامد غزّالی است. (نک. احیاء علوم الدین، ترجمهٔ خوارزمی ۱۶۷ـ۲۲۸.)

زکات اساساً مربوط به مال و ثروت است و بر ذوات تعلق می‌گیرد، اگرچه گاهی به طریق مَجاز به امور معنوی و مجرّد هم نسبت داده می‌شود، مثل زکات علم (= تعلیم آن) یا زکات جاه و مقام: زکوةُ الجاهِ اِغاثةُ اللَّهْفان. (زکات مقام، فریادرسی دادخواهان است.) چنان‌که مولانا می‌گوید:

خاصه از بهر زکات جاه خود　　　گمرهی را تو مران از راه خود

(مثنوی ۷۲،۱)

(نک. فروزانفر، شرح مثنوی شریف ۴۴۴،۲؛ و: احادیث مثنوی ۲۱۰.)

و اما شاعران از دیرباز یک امر فقهی را برای اغراض شاعرانه به عاریت گرفته و گفته‌اند: حسن و جمال هم برای خود نصاب و زکاتی دارد، و آنگاه که به حد کمال یا نصاب رسید باید همان‌گونه که زکات مال را به فقرا و مساکین می‌دهند، معشوق هم زکات حسنش را باید به عاشق خود (که او هم فقیر و نیازمند یار است) بدهد، که آن هم نگریستن به عاشق مسکین به مهر و محبت است و یا اجازه دادن به او برای نگریستن به این جلوه و جمال، و اگر هم احیاناً بوسه‌ای بدهد که دیگر نور علیٰ نور. به نمونه‌هایی از قبل از حافظ تا زمان او بنگریم؛ مولانا (که بارها در مثنوی و دیوان شمس دارد):

ده زکات روی خود، ای خوبرو — شرح جان شرحه‌شرحه بازگو

(مثنوی ۱،۱۰۹)

در این بیت، طلب بوسه می‌کند از لبِ (یاقوتِ) او، چنان‌که اشاره شد:

لیک فقیرم، تو ز یاقوت خویش — وقت زکات است، مرا ده زکات

(کلیات ۷،۱۰۳)

حسن دهلوی، که بیت حافظ بیش از همه شبیه سخن او می‌نماید، به‌ویژه که غزل حافظ همروال شعر او و ظاهراً متأثر از آن است:

زکات حسن خود دادی حسن را — گر او مسکینْست، باری، من فقیرم

(دیوان ۲۵۴)

در غزلی دیگر:

ز خوبانْ یک نظر وجه زکات است — به ما بنگر، که مسکینیم، باری

(همان ۳۶۰)

خواجو:

گر زکاتی بود این نعمت زیبایی را — روی زیبا بنما یک نظر از وجه زکات

(دیوان ۱۹۲)

آخر به زکات حسن، ما را — دریاب، که موسم زکات است

(همان ۱۹۳)

عماد فقیه ظاهراً می‌خواهد سخنی متفاوت با بقیه بگوید، و بر آن است که حسن معشوق زکات ندارد، یعنی نقص و نقصانی بر آن مترتّب نیست:

گنج دیدار تو نقدیست که صرفش نکند — وجه حسن تو نصابی که زکاتش نبود

(دیوان ۱۳۲)

سلمان:

زکات حسن و جوانیت را نگاهی کن	به حال من، که اسیر و غریب و درویشم

(دیوان ۲۴۰)

و اما حافظ در مضمون زکات حسن، همین یک بیت را دارد، اگرچه موردی هم از زکات دارد که متفاوت و مربوط به حال خوش عارفانه یا وصال است:

من اگر کامرواگشتم و خوشدل، چه عجب؟	مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند

۴. سعدی:

نه آنچنان به تو مشغولم، ای بهشتی‌روی	که یاد خویشتنم در ضمیر می‌آید

(غ ۲۸۸)

تعبیر «فضای سینه» در این بیت او هم هست:

ندای عشق تو دوشم در اندرون دادند	فضای سینه ز شوقم هنوز پر ز صداست

۵. حرفی: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: نقشی؛ نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: نقشی، و به همین سان خلخالی. اما دلیل این‌که خانلری، برخلاف روش معمول خود، ضبط اقدم نسخ را متن قرار نداده، احتمالاً تناسب کلک دبیر با «حرف» بوده، در حالی که «نقش» هم بارها به معنی نگاشته و خط آمده است، مثل: «پیغام سلطان بر آن جمله رسیده، کاغذ به دست وی داد، بخواند، این نقش نبشت.» (تاریخ بیهقی ۳۷۰، به نقل از دهخدا) سنایی:

چون تو در مصحف از هویٰ نگری	نقش قرآن ترا کند در بند

(دیوان ۱۵۳)

(برای نمونه‌های متعدد دیگر، نک. دهخدا، ذیل «نقش».) اگرچه «حرف» در این مورد معروف‌تر و متعارف‌تر است، لیکن «نقش» هم ناموجّه نیست، و به گمانم علامهٔ فقید با علم به این معنی آن را اختیار کرده. اما از نظر این بنده، دلیل رجحان آن همان اقدمیّت نسخه است. به هر حال این احتمال را هم می‌توان داد که حافظ خواسته باشد به جای «حرف» معمول و مکرّرْ تنوّعی صورت دهد و یا مطابق قانون «قدرت اطلاع‌بخشی» نیروی القایی یا جذابیت بیشتر به واژه ببخشد، پس «نقش» را به کار برده است.

دبیر: واژه‌ای پارسی است: پارسی باستان dipi (= خط) پهلوی d(i)pīvar، d(i)pīr، و d(i)pīrīh (= دبیری) (معین، حاشیهٔ برهان) از اصطلاحات دیوانی در زبان پهلوی است. دبیران دورهٔ ساسانی، نفوذ فراوان در دستگاه دولتی داشته‌اند. در دورهٔ اسلامی نیز از

توجهاتی خاص که در تربیت دبیران (کاتبان، نویسندگان) مبذول می‌شد شواهد بسیار از متون در دست است. معمولاً باهوشترین و فرهنگمندترین افراد را برای این کار منظور می‌کرده‌اند. در تاریخ بیهقی از دبیر حضرت، دبیر خزانه، دبیر سرای و دبیر نوبتی سخن رفته است. (نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۷۷ـ۱۸۱.)

۶. حافظ همواره از «عاطفت» یا التفات و توجه پیر مغان به مریدان (از جمله خود او) سخن گفته، و این‌که وعدهٔ عمل نکردهٔ شیخ و زاهد را او به جای می‌آورده است.

۷. نزاری:

میرد خِرد به وعدهٔ حور و قصور خلد؟

هرگز شود فریفته چون کودکان به شیر؟

(دیوان ۱، دیباچه ۳۵۲)

جوی شهد و شیر، پیداست مربوط به بهشت است، مطابق نصّ تنزیل. سیب هم (که به قولی از میوه‌های بهشتی است) با آن‌دو تناسب دارد، و اینها همه وعده‌های زاهد به اهل زهد است. اما حافظ آنها را از آن روی فریب می‌خواند که مطابق عقیدهٔ عرفا باید عاشق و شیفتهٔ خود دوست یا حق بود، و نه این‌که خلق را همچون کودکان به پاداشهایی چون سیب سرخ و شیر و شیرینی وعده داد. در مورد «سیب» هم در جای دیگر می‌گوید: نباید به وعدهٔ فَواکهِ بهشتی همچون سیب گروید بلکه باید سیب زنخ شاهد را به دندان خایید، کنایت از این که باید از نظرگاه عشق و جمال به همه‌چیز نگریست:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد　　　کسی که سیب زنخدان شاهدی نگَزید؟

همچنین «شیر» هم ایهام دارد میان شیر مادر برای طفل و جوی شیر بهشت برای پاداش‌جویان کودک‌وار (همچنان‌که پیش از او نزاری هم در بیت فوق داشت.)

۹. بام: ایهام تناسب دارد با «سحرگاه» (=بامداد) و ایهام تضاد با «شام».

از ابیاتی است بر حول سرشت عرشی و ملکوتی آدمی، و این‌که او از جنس عالم خاک یا زندان جهان نیست. (نک. ح ۳۷/۵.)

۱۱. حافظ، به رغم مدایح فراوان (بیش از همهٔ شعرا در غزل) در اینجا مضمونی دارد که می‌توان آن را «ضدّ مدح» خواند.

۱ نماز شام غریبان چو گریه آغازم
به مویه‌های غریبانه قصّه پردازم،

۲ به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار
که از جهان ره و رسم سفر براندازم

۳ من از دیار حبیبم، نه از بِلاد غریب
مُهَیمِنا، به رفیقان خود رسان بازم

۴ خدای را مددی، ای رفیق ره، تا من
به کوی میکده دیگر علم برافرازم

۵ خِرد ز پیری من کَی حساب برگیرد
که باز با صنمی طفلْ عشق می‌بازم؟

۶ بجز صبا و شِمالم نمی‌شناسد کس
غریبْ من، که بجز باد نیست همرازم

۷ هوای منزل یار آب زندگانی ماست
صبا، بیار نسیمی ز خاک شیرازم

۸ سرشکم آمد و عیبم بگفت رویاروی
شکایت از که کنم؟ خانگیست غمّازم

۹ ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت:
غلام حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم

۱. نماز شام غریبان: از سه عنصر تشکیل یافته که هرسه در تأثیر غریب شعر دخیل‌اند: الف. نماز شام؛ شام = شبانگاه، به‌تازی‌اش مغرب خوانند. شرفنامهٔ مَنیَری. اول شب که تاریک است. فرهنگ نظام. نماز شام = نماز مغرب، قبل از نماز خفتن یا عشاء (دهخدا) ب. شام غریبان = غروب غریبان، شامگاهی بی‌اندازه دلگیر، از جمله برای شاعری که از مسکن مأنوس و منزل مألوف به بلاد غریب افتاده. ج. شام غریبان یا غریبان شام، که هم شامگاهش اندوهبار است و هم شهر شامش با آن خاطرهٔ هول‌انگیز ورود اسیران کربلا به شهر مقرّ «امیرالمؤمنین» به معنی و به شیوه خلفای

اموی، در آن غروبگاهی که خون و خفقان از افق می‌بارید. نه، نگویید این از باورهای شیعیان است و حافظِ سنّی‌مذهب را با آن چه کار، چون این عوامانه‌ترین شکل نگریستن به رویدادی است که دوست و دشمن و سنّی و شیعی را تکان داد و اسطوره‌ای در واقعیت خلق کرد. اگر سری به تواریخ، متون دینی و عرفانی از اهل تسنّن بزنید عرض مرا تصدیق خواهید کرد، اما در اینجا «کو مجالی که یکایک همه تقریر کنم؟» باری، «خندند بر آن دیده کاینجا نشود گریان». گفتنی است میان «شام» به معنی شامگاه و شهر شام، جناس یا ایهام فراوان ساخته‌اند، که به نمونه‌ای از مولانا برای اثبات عرایضم دربارهٔ بیت حافظ بسنده می‌کنم:

مرا رخسار او باید، چه سود از ماه و پروینم؟

چو شام زلف او خواهم، چه سود از شام و شاماتم؟

(کلیات ۱۹۳،۳)

پس رویداد یاد شده نیز با عنوان «شام غریبان» و «غریبان شام» در خاطره‌ها جایگیر شد و با خاطرات غروبگاه و شام غربت درآمیخت و در اذهان ماندگار گردید. بنا بر این، سه عنصر مذکور را در هم ضرب کنید تا حاصلش بشود آن «مویه‌های غریبانه». (نیز دربارهٔ محتوی و تحلیل شعر، نک. سخن پایانی.)

۲. دیار: جمع «دیر» است، که خود «دیار» را هم به صورت جمع‌الجمع به «دیارات» جمع بسته‌اند. (دربارهٔ «دیر» نک. «صومعه» در: ح ۲/۳.) امّا «دیار» به معنی شهر و سامان یا مکان مألوف یا شهر آشنا مصطلح است. در سرشت این واژه یا بار معنایی آن، انس و صمیمیتی هست که آن را از سایر معادلهای آن متمایز می‌کند، چنان‌که در این بیت بیش از دیگر موارد آن در حافظ آشکار است، بدین‌سان که «بلاد» در نقطهٔ مقابل آن القاکنندهٔ بُعد وسیع و فاصلهٔ بعید مکانیِ آن است، که خالی از آن جنبهٔ صمیمیت و انس موجود در «دیار» است. شاعر در اینجا هم گوشه‌ای از شمّ شگرف زبانی‌اش را نشان می‌دهد، به نحوی که از بیت می‌توان دریافت که می‌گوید: من تعلق به مکان آشنا و مأنوسِ دوست دارم، و نه به ممالک و مناطق دور و بیگانه.

بیت را به بیت نخست، هم می‌توان موقوف دانست و هم جدا، یعنی مطلع را، هم می‌شود ناتمام ادا کرد و هم تمام. اما وقتی موقوف باشد تأثیر کلام بسی بیشتر است، زیرا بیت حاضر را چونان نتیجهٔ بیت آغازین نشان می‌دهد.

۳. مُهَیْمِن: یا مهیمَن، اسمی از اسامی خدا در کتابهای قدیم؛ در قرآن: مهیمِناً علیه، که برخی معنی کرده‌اند «شاهد برای آن». مهیمن = شاهد، و او کسی است که غیر خود

را از خوف ایمن بدارد. بدین‌سان عده‌ای اصل آن را از «أ م ن» گرفته‌اند، لیکن چون «مُؤَیمِن» کراهت در سمع داشته همزه به هاء بدل شده. ازهری [در تهذیب‌اللغة ـ م] آن را به معنی امین و مؤتمن دانسته. برخی نیز با استناد به علی (ع) که فرمود: اَعلَمُ بالمهیمنات، آن را به معنی قضایا دانسته‌اند از «هَیْمَنَة» به معنی قیام به چیزی. (لسان‌العرب، در مادّهٔ «ه م ن» با تلخیص) مهیمن: ایمن کننده از خوف، گواه صادق، از اسماءالحُسنیٰ = شهید به عالَم غایب و حاضر؛ فروزانفر، تعلیقات معارف بهاءِ ولد، ۱۳۳۸، ص ۲۲۸ (معین)

۴. مدد: معنای مدّ و کشیدگی در آن ممکن است با درازی «ره» و بلندی «افراختن» ایهام داشته باشد، چنان‌که چند بار نظیر این ایهام را با واژهٔ «مدد» داشته‌ایم، مثلاً با «درازی زلف» (نک. «مدد» در: ح ۲۰۱/۷) و با «کشیدن». (نک. ح ۲۹۰/۱.)

میکده: پیشتر در یک تحلیل و سنجش، احتمال داده‌ام که در چند شعر چونان نمادی از شیراز آمده باشد. (نک. ح ۲۴۷/۱.)

دیگر: = بار دیگر، باز، دوباره

عَلَم برافراختن در میکده: = نامبردار شدن در میخواری و برجسته شدن در میان رندان خرابات، که از دیرباز به این معنی به کار رفته است؛ خاقانی:

ساقیا، توبه را قلم درکش　　　بر درِ میکده علم برکش
(دیوان ۴۶۶)

ناصر بخارایی:

نامم میان رندان، از سروری برآید　　　گر در شرابخانه، روزی به سر برآرم
(دیوان ۳۳۱)

خود خواجه:

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم　　　به آن‌که بر درِ میخانه برکُنم علمی

۵. حساب برگرفتن (از): = حساب کردن، شمار گرفتن: «از وظایف و رواتب امیر محمد حساب برگرفتند.» (تاریخ بیهقی ۱۰) «حساب برگرفته آمد، مشاهرهٔ [= ماهانهٔ ـ م] همگان هر ماهی هفتاد هزار درم بود.» (همان ۱۷۸) در متن، دقیقاً همان «حساب کردن رویِ» در زمان ماست، یعنی با این عشق باختن من با یک کودک خردسال، عقل و خرد دیگر چگونه روی پیری من حساب خواهد کرد؟

صنمی طفل: «طفل» اینجا اسم به معنی صفت است = خردسال. ترکیب «صنمی طفل» یعنی: صنمِ طفلی. چند بار نظیر آن را در حافظ دیده‌ایم. (نک. «آیتی بود عذاب» در: ح ۲۱۴/۸.)

مضمون عشق‌بازی با بچه، ترسابچه، بچهٔ ترکان، مغبچه، جگرگوشهٔ مردم و غیره بارها در حافظ آمده، که موضوع را از دو دیدگاه می‌توان نگریست: یکی جنبهٔ ملامت‌انگیزی آن به دلیل قبح قضیه در تلقی خلق، و دیگر از جهت تعابیری که در عالم عرفان از نظربازی و عشق‌بازی با کودکان شده است. (در مورد هردو جنبه، نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد» ۱۹۷ـ۲۰۴.) در هر حال و از هر دیدگاهی که به آن بنگریم، این مضامین از شمار سنتهای چندقرنهٔ شعری است.

۶. غریبْ من: در طبع دوم دیوان حاضر (۱۳۷۵) به جای «عزیز» در چاپ نخست (۱۳۶۲) گذارده شده، که بسی مایهٔ تعجب است، چه ساده‌ترین، تهی‌ترین، عوام‌پسندترین، و از نظرگاه زیبایی‌شناختی کم‌ارزش‌ترین ضبط است، و طبعاً نیازی هم به بحث و توضیح ندارد. این هم قدری غریب است که مصحح فقید کمترین توضیحی دربارهٔ این تغییر نداده‌اند. و اما «عزیز» (مطابق طبع قبلی و نیز قزوینی) به هر معنی و خوانشی که بگیریم، هم ارزش هنری دارد و هم توضیحی پیرامون آن ضروری است. (به هر حال عدّهٔ زیادی از خوانندگانْ همان طبع قبل را دارند.) باری، با «عزیز» دو خوانش با دو معنی متفاوتْ ممکن است: عزیزِ من، و: عزیز، من. حالت اول، عبارت معترضهٔ تحبیبی است، اما دومی نهاد و گزاره است =عزیزْ من هستم که... هریک از دو خوانشْ هوادارانی دارد. اما آنان که خوانش دوم را می‌پسندند خوانش اول را ساده یا عاری از ارزش شعری می‌دانند و معتقدند با خوانش دوم، واژهٔ «عزیز» استعارهٔ تهکّمیه و در مقام طنز و تمسخر است، یعنی من عجب عزیزی (گرامیی + ایهام به پادشاه مصر قدیم) هستم که فقط باد دمساز من است (بادی که پوچ یا گذرا و یا افشاگر است.) «عزیز» ایهام تناسب به دو معنی مذکور، و نیز ایهام تضاد با کسی که حشر و نشر او با باد است دارد. (علی رواقی از جملهٔ جانبداران این خوانش است. نک. «شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۱۸ـ۱۹، شهریور و مهر ۱۳۷۰، ص ۹۱.) گفتنی است که استعارهٔ تهکّمی در «عزیز» در قرآن کریم هم هست، که خداوند به گناهکاران در مقام طنز و تسخَر می‌فرماید: ذُقْ اِنّکَ انتَ العزیز الکریم (دخان ۴۹) (بچش، که این تویی که گرامی ارجمندی.) البته این وجه ایهامی‌تر است، چنان‌که ذکر شد. اما آن شق اول هم آن‌قدرها عاری از ظرافت نیست، زیرا «عزیزِ من» نیز همان دو نوع ایهام را به همان صورت دارد، ضمن این‌که از نظر خوانش روان‌تر و از جهت عبارت فصیح‌تر است. و اما در هر حال «عزیز» عنوانی نیز بوده که گاه افراد غریب را به آن می‌خوانده‌اند تا تسلّای خاطری برای آنان باشد. ابن‌بطوطه (معاصر حافظ)

در خصوص ابوالمجاهد محمدشاه، فرمانروای هندوستان، می‌گوید: او فرمان داده تا غریبان را در هند به نام «عزیز» بخوانند، و این کلمه مانند اسم خاص یا عَلَم دربارهٔ آنان استعمال می‌شود. (سفرنامه ۲، ۱۹) آیا حافظ نظری به آن نداشته است؟ و اما گذشته از این «قالَ اَقول»ها به گمان من بعید نیست که حافظ «عزیزِ من» را (اگر بنا را بر این ضبط بگذاریم) با تأثیرپذیری از معترضهٔ شبیه به آن (حبیبِ من) در غزلی هموزن از سعدی گفته باشد:

کسی ملامت وامق کند به نادانی　　　حبیبِ من، که ندیده‌ست روی عذرا را

(غ ۴)

که قضا را این نیز معترضه‌ای لطیف و حاوی ایهام در «حبیب» به حُبّ یا محبت وامق و عذراست. من، در عین بیان نظرم در هر مورد ضروری، قصد تحمیل این یا آن وجه را به کسی ندارم، و در باب مورد حاضر هم معتقدم هریک از دو وجه دارای محاسن خاص خود است، لیکن بد نیست در این‌گونه طرفگیریها قضایا را از همهٔ جهات بنگریم. وانگهی، از کجا معلوم که حافظ به عمد و آگاهی نخواسته چیزی چون ایهام ساختاری (اختلاف قرائت) پدید بیاورد؟ و مگر نظایر آن کم است؟

همرازم: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: دمسازم، که خواهیم دید سنّت شعری حکم به برتری آن می‌دهد، به‌ویژه که وضع نسخ از نظر قدمت آنچنان نیست که بتوان بی‌تردید و با رسوخ عزم «همرازم» را اختیار کرد. پیشتر اجازه می‌خواهم عرض کنم که من تاکنون روش و ملاک ثابتی در مورد ترجیحات متن داشته‌ام به نحوی که معمولاً جانب اقدم نسخ را به عنوان معیار اَولیٰ و اهمّ در تصحیح گرفته و با ذوق‌آزماییهای رایج در کار حافظ و سلیقهٔ خود را محور رجحان قرار دادن مخالف بوده‌ام، لیکن نه مطلقاً و همه‌جا، زیرا در این صورتْ کار تصحیح زیاده مکانیکی و اتوماتیک خواهد شد. اما در مواردی که نسخهٔ اقدم نه تکافوی چنین کاری را می‌کند و نه اقناع‌کننده است، به‌ویژه وقتی سنّت شعری (که آن هم عاملی بس مهم است) حکمی خلاف ضبط یک (تأکید می‌کنم: یک) نسخهٔ اقدم می‌کند، معتقدم باید همین سنت را در ترجیح متن لحاظ کرد. در مورد حاضر نیز فقط یک نسخه (گرچه اقدم، یعنی ایاصوفیهٔ مورخ ۸۱۳) «همرازم» دارد و متعاقب آن، دو نسخهٔ بعدی که پس از آن قدیمترین نسخه‌های موجودند «دمسازم» دارند. هرچند در این حالت هم معتقدم نمی‌توان بر خانلری از بابت ترجیح آن یک نسخه خرده‌ای از نظر ضوابط تصحیح متن گرفت، اما بر آنم که در چنین وضعیتی چنانچه سنت شعری حکم به سود دو

نسخهٔ بعدی کند نباید آن را نادیده گرفت و همچنان بر صحت آن یک نسخه پای فشرد. آیا به نظر شما چنین روشی (یعنی وفاداری به اقدم نسخ و در عین حال بهره گیری از نسخ بعدی در موارد کاملاً موجّه و مرجّح) کاملتر از روش انقیاد نسبت به یک نسخه نیست؟ حال به این نمونه‌ها در ارتباط با «دمسازی» یا «همدمی» با باد بنگرید تا شاید با من در ترجیح آن دمساز شوید. ضمناً در تمام این ابیات، جزءِ «دم» دارای چند معنی ایهامی نسبت به دیگر عناصر بیت است و شاعر در همهٔ مواردْ ناظر به همین رابطه؛ مولانا:

ای صبحدم، خوش می‌دمی، وی باد، نیکو همدمی

وی مهر، اختر می‌کُشی، وی ماه، لشکر می‌کشی

(کلیات ۱۴۷،۷)

عراقی:

چون ندارم همدمی، با باد می‌گویم سخن　　چون نیابم مرهمی، از باد می‌جویم شفا

(کلیات ۱۴۱)

امیرحسن (که خودِ «دمساز» را دارد):

سحرگاهان گل اندر باغ می‌جنبد، همی‌گفتم

ازین جانب نسیم دلبر دمساز می‌آید

(دیوان ۱۳۷)

سلمان:

همدمم باد است و راز دل نمی‌گویم به باد

باد غمّاز است، می‌ترسم حکایت واکند

(دیوان ۱۳۷)

او نیز «دمساز» آورده:

بوی اخلاق تو دمساز شمال است و صبا

صیت احسان تو همراه جنوب است و دبور

(همان ۵۰۳)

ناصر بخارایی «همنفس» را بدل از «همدم» یا «دمساز» آورده است، که برای غرض ما فرقی ندارد:

هیچ دانی که چرا همنفس من باد است؟　　زان‌که راز دل من پیش کسی نگشادست

(دیوان ۱۸۲)

روز آید و شب بگذرد و جمله شبانروز　　نزدیک من از همنفسان غیر صبا نی
(همان ۳۹۳)

ملاحظه کردید که در همهٔ آنها عنصر «دم» (یا در دو بیت ناصر «نفس») هست، و این دم یا نفس ایهام به چند معنی از جمله تنفّس، سخن، همنفسی و همدلی و دمیدن یا وزش باد دارد و در همهٔ آنها همسخنی و نجویٰ و رازگویی با باد به صورت یک بنمایهٔ ثابت وجود دارد. این‌که گفتم کاربرد «دم» در ابیات حاوی عنصر باد، نسیم، صبا و غیره به‌صورت سنّت درآمده، از همین مقدار نمونه هم قابل تشخیص است. این نیز گفتنی است که در مضامین مربوط به شمع هم «دم» یا «دمساز» یا دیگر مشتقات و ترکیبات «دم» حضور دارد، که گذشته از ایهام این واژه به معانی یاد شده، به معنی حرارت یا شعلهٔ آتش هم ایهام پیدا می‌کند، و به هر حالْ عنصر «دم» را از آنها نمی‌توان حذف کرد یا نادیده گرفت. (در مورد اخیر، نک. ح ۲۳/۴، که دربارهٔ «دمسازان» و ایهامهای «دم» توضیح داده شده است.) آیا هنوز تردیدی در رجحان «دمسازم» بر «همرازم» هست؟

و اما در عبارت «بجز باد نیست همرازم» (یا: دمسازم) باد از سویی افادهٔ هر چیز پوچ یا بی‌اعتبار یا گذرا می‌کند، و از سوی دیگر پارادوکسی هم در آن مشهود است و آن این‌که این بادی که شاعر او را همدم و دمساز خود انگاشته خودش غالباً افشاگر راز است، چنان‌که در ابیات متعدد دیده‌ایم (گو این‌که در مواردی نیز همرازی امین و پیامگزاری رازدار دانسته شده است.) حافظ در جایی دیگر یک دلیل برای دمسازی خود با باد ذکر می‌کند: این‌که هر دو سرگردان و بی‌بهره‌اند:

من و باد صبا مسکین دو سرگردان بیحاصل　　من از افسون چشم مست و او از بوی گیسویت

در هر حال با آن همه انس و سر و کار یا سر و سِرّ شاعر با باد و پیام‌آوری باد برای عاشق، باید هم همدلی و دمسازی با او در کار باشد. باد در ادب پارسی دارای شأن و شخصیتی کاملاً انسان‌وار است، با همهٔ هوش و حسّاسیتهای انسانی، هرچند شاعر و باد گاهی هم به دلایلی چون غیرت شاعر از این‌که باد سخن و راز دلدار را بر اغیار فاش می‌کند، یا دخالت او در امور و اسرار میان عاشق و معشوق، باهم مرافعه و بگومگو نیز دارند. این حالات متضاد نیز درست مثل روابط آدمیان با همدیگر است.

۷. هوا: در اینجا بدلی از «باد» است در تناسب با دو عنصر دیگر یعنی آب و خاک. اما گمان نکنیم که شاعر فقط قصد ساختن صنعت تناسب را با این سه آخشیج دارد، زیرا او می‌خواهد اشتیاق خود را به آب و هوا و خاک شهر دلخواه خویش به صورت یکجا بیان دارد.

۸. رویاروی: (یا مطابق قزوینی: روی به روی) ایهام به «روی» (به دلیل ریختن اشک بر رخسار شاعر) دارد، نظیر «روی» در:

نگرفت در تو گریهٔ حافظ به هیچ روی   حیران آن دلم که کم از سنگ خاره نیست

غمّاز خانگی: پیداست که اشک از درون خانهٔ وجود شاعر، یا از چشمخانهٔ او بیرون می‌آید و راز یا عیب او را فاش می‌کند، چنان‌که سلمان هم می‌گوید:

اوّل کسی که ریخت به خاک آبروی من   اشک است، کش به خون جگر پروریده‌ام

(دیوان ۲۳۴، با اختیار ضبط چاپهای دیگر به جای «که ریخته است آبروی من»)

۹. زهره: مظهر طرب، موسیقی و آواز، و اساساً هنرهای ظریف از این دست، است. (نک. ح ۴/۸.)

دم: (در: صبحدم) دارای ایهام ترجمه: الف. با نفَس (مستلزم آواز) و خود آواز، چنان‌که «خوش‌دم» یعنی خوش‌آواز. (دهخدا) ب. با سخن، که متناسب با «لهجه» است. (نک. دهخدا، ذیل «دم».)

* * *

شعر را من «حماسهٔ غربت» در حافظ می‌خوانم، چه یکسره در متن درد جدایی از زادبوم است، و مثل برخی دیگر از اشعار روزگار غریبی او هم نیست که مثلاً هاتف به او مژدهٔ پایان یافتن درد غریبی بدهد، یعنی رشته اشعاری که در آخر ایام دوری گفته است. پس خالص و خلّص حدیث غم غربت است. به‌ویژه دو بیت آغازین به نظر می‌رسد عاریتی از لحن حماسی هم گرفته باشد. حماسه به معنی مصطلح با رزم سرشته است، اما اینجا به جای افشاندن خون خصم، اشک خونین افشانده می‌شود و به جای انداختن تیر، ناوک آه رها می‌گردد. شاعر چنان طوفانی از آه سینه‌سوز و اشک سیلاب‌گون به پا می‌کند که عبرت دیگران شود تا دیگر کسی جرأت نکند به پای خویش از مسکن مألوف بیرون آید. این شعر برای تشخیص این‌که دربارهٔ دوری از شیراز است نیاز به حدس و گمان و قرینهٔ حالی یا مقالی ندارد، چه آرزوی رسیدن نسیم یا بوی شیراز به این وضوح در آن آمده. احتمالاً باید در فاصلهٔ ۷۶۷ تا دو سه سال بعد سروده شده باشد، یعنی از آغاز شکرآب شدن رابطه با شاه شجاع تا زمان بازگشت به دیار. در هر صورت، با آن‌که خواجه غزل غمنامه‌ای دربارهٔ این ایام کم ندارد، این شعر دلگزاترین آنهاست. در برههٔ یاد شده یک دورهٔ غریب برای شاعر از تجارب گوناگون طی شد: نخست در برخی اشعارْ دلگیری‌اش را از محیط نشان داد، به خلاف

معمول از شیراز بد گفت و مردمش را که اهل کمال خوانده بود به بی‌بهرگی از «سخندانی و خوشخوانی» طعن کرد و چشم به دیگر جایها (یعنی همین «بلاد غریب») دوخت. سرانجام بیرون آمد تا آلام خود را شفا دهد، ولی به آلامی صد پرده بدتر افتاد. در شهری چون یزد سوخت و ساخت؛ شهری که با محیط و فرهنگ اهالی آن احساس سنخیتی نمی‌کرد. شاه آنجا، یحیی، هم نه چندان وقعی به او نهاد و نه پاداشی چشمگیر یا دندانگیر به او داد. از جاهای دیگر ظاهراً صلاتی به او می‌رسید، اما از «ملک عالم عادل» نه. آن محافل پرشور علمی و ادبی شیراز را هم در آنجا نیافت. مصداق «از آنجا رانده و از اینجا مانده» شد. پس مویه‌ها سر کرد و ضجّه‌ها زد. از شاه شجاع پوزشها خواست:... خاک می‌بوسم و عذر قدمش می‌خواهم (۳۵۳/۱) شفیعها انگیخت تا سرانجام شاه دل بر او نرم کرد. در این اواخر بود که اشعارش رنگ بشاشت و بهجت به خود گرفت، اشعاری همه شوق و شتاب بازگشت، خوابنماهای نیکو و هاتفهای بشارت‌بخش. نقشه‌هایی هم برای پس از رسیدن پایش به خاک شیراز یا فرود آمدن رخسارش بر خاک آن می‌کشید، و از جمله با خود وعده می‌کرد که دیگر دیوانگی نکند و قدر عافیت بداند:... دگر آنجا که روم، عاقل و فرزانه روم (۳۵۲/۱) ببینید که کسی این حرف را می‌زند که معمولاً همه‌جا از عاقلی بد گفته و آن را گناه نامیده بود:... که شیخ مذهب ما عاقلی گنه دانست (۴۸/۴) پس روزگار بد جوری شاعر نازکدل، احساساتی و گاه شاید زودجوش ما را ادب کرده بود: که به زو نیابی تو آموزگار. همچنین اگر قطعهٔ ۴۰، که می‌گوید پس از رسیدن به شیراز در خانهٔ خواجه از ترس جلب و زندان به دلیل وامهای پس‌نداده مخفی شده، فقط به قصد مضمون‌سازی برای صله‌گیری نبوده باشد، می‌توان احتمال داد که در این دوساله قرض و قوله هم به هم زده باشد، و این را هم بتوان از مواهب این ایام برای کسی دانست که ظاهراً از یاد برده بود که: با «قدرتیان» هرکه درافتاد، برافتاد.

باری، از آنجا که در باب هریک از اشعار این برهه توضیحات ضروری را داده‌ام، در اینجا از ذکر فهرست آنها (که زیاد هم هست) می‌پرهیزم، اما بد نیست یک چیز را، ولو به تکرار، بازگویم: اگرچه این شعر در اصل چیزی جز بیان درد دوری از مکانی معیّن و متعیّن نیست، اما مطابق معمول غریبانه‌سرایی او می‌تواند در یک لایه و یک خوانش، غربت روح از مبدأ را هم تداعی کند، یعنی امری مجرّد و فارغ از زمان و مکان را. مثلاً وقتی بانگ برمی‌دارد: من از دیار حبیبم، نه از بلاد غریب...، به‌ویژه که «مهیمن» هم طرف خطاب است، کیست که با دیدن این «دیار حبیب» و «رفیقان» به یاد

«گلشن احباب» (۱۱/۷) یا همان گلشن قدس و غیره نیفتد؟ مگر عین‌القضاة در آن فراز معروف نگفت که این اشعار «آینه» برای تافتن جلوهٔ یار است؟ و مگر شعر مشهور رودکی و «یاد یار مهربان» را برای یار آسمانی خود عاریت نکرد؟ به هر حال این شیوهٔ همیشگی خواجه است که سخن به گونه‌ای بگوید که با سپری شدن امور و رویدادهای گذرا نیز شعرْ خاصیت فرازَمانی‌اش را از کف ندهد. در این‌گونه اشعار او سعی بر ایجاد پل و پیوند میان حقیقت و مجاز، زمینی و آسمانی، و گذرا و جاودانی شده است، که از ویژگیهای شعر خوب، بی‌گمان همین فرارَوی آن از تنگنای اینجا و اکنون و وصول به جوهرهٔ ناب و لذتبخش برای همیشه و هنوزِ روزگاران است.

و اما در این شعر فقط یک بیت را دارای خروج موضوعی نسبت به کل ساختار می‌یابیم، و آن بیت ۵ است با مضمون عشق باختن با طفل. اگر یادتان باشد در مورد غزل عارفانهٔ: فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم... (غ ۳۱۰) هم دیدیم که درست یک بیت بود که یکدستی کل شعر را برهم می‌زد، و قضا را آن هم دربارهٔ عشق به کودک بود:

می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست | که چرا دل به جگرگوشهٔ مردم دادم؟

آیا این شباهت نمی‌تواند معنی‌دار باشد؟ مثلاً این‌که شاعر گاهی (فقط گاهی) به عمد از شعر یکدست گفتن طفره می‌رود؟ آنجا در ضمن ابیات عرفانی به درج این مضمون دست زد و اینجا در شعری حاکی از غربت مکانی. (البته این را قطع نظر از آن تفسیرهای عارفانه از حسن کودک یا جوان و امثال اینها می‌گویم که در جای خود بدان پرداخته‌ام.) در هر حال، پژوهندگان ما تاکنون همه‌چیز دربارهٔ حافظ، حتی مبالغ زیادی از مطالب زیادی، گفته‌اند، ولی دریغ از کمترین کاوشی در این‌گونه امور، که اتفاقاً اهمیت بسیار نیز دارند.

۳۲۶

۱ گــر دست رسـد در خَـم زلفـین تـو بـازم
چـون گـوی چـه سـرها کـه بـه چـوگان تـو بـازم

۲ زلف تو مـرا عـمر دراز است، ولی نـیست
در دستْ سـرِ مـویی ازیـن عـمر درازم

۳ پـروانـهٔ راحت بـده، ای شـمع، کـه امشب
از آتش دل پـیش تـو چـون شـمع گـدازم

۴ آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی
مـستان تـو خـواهـم کـه گـزارنـد نـمازم

۵ چـون نـیست نـماز مـن آلوده، نـمازی
در مـیکده زان کـم نشـود سـوز و گـدازم

۶ در مسجد و مـیخانه، خیالت اگـر آیـد
مـحراب و کـمانچه ز دو ابـروی تـو سـازم

۷ گـر خـلوت مـا را شبی از رخ بـفروزی
چـون صـبح در آفـاق جـهان سـر بـفرازم

۸ مـحمود بـود عـاقبت کـار دریـن راه
گـر سـر بـرود در سـر سـودای ایـازم

۹ حافظ، غم دل با که بگویم، کـه دریـن دَور
جـز جـام نشـاید کـه بـود مـحرم رازم

۱. باختن: فدا کردن، با ایهام به بازی کردن با سر به جای گوی

خم: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: سر؛ دو نسخهٔ اقدم «خم» دارند. بنا بر این همین مرجّح است. «خم» از سویی با گوی و از سوی دیگر با خمیدگی چوگان تناسب دارد، ولی «سر» با دست و زلف تناسب می‌سازد.

۲. بیت، ایهام یا استخدام دارد، بدین‌سان که «دست» هم به معنی معمولی استخدام شده (برای گرفتن زلف به دست) و هم برای اقتدار و اختیار. می‌گوید: نه زلف تو در دست من است، و نه عمر در ید اقتدار من. رابطهٔ میان زلف و درازی عمر در ابیاتی

دیگر از او نیز هست، مثل: امید در شب زلفت به روز عمر نبستم... (۳۱۵/۸) و در یک رباعی (اگر به واقع از او باشد):

گـفتا کـه: لبـم بگـیر و زلفـم بگـذار　　　در عیش خـوش آویـز، نـه در عـمر دراز

۳. پروانه: ایهام: الف. جواز، دستوری؛ ب. حشرهٔ معروف (نک. ح ۶۸/۴.)

۴. سلمان:

تـا بـه دُردیِ قـدحْ جـامه نـمازی نکـنی　　　چون صراحی نتوان پیش بتان بـرد نـماز

(دیوان ۱۸۷)

چنین می‌نماید که حافظ بیت سلمان را در دو بیت (۴ و ۵) تجزیه یا تقسیم کرده است؛ شباهتی که نمی‌تواند معلول تصادف یا توارد باشد.

بیتی است بی‌اندازه متراکم از نظر صنایع و به‌ویژه معانی مختلف ایهامی. (پس اگر توضیح آن اندکی به درازا کشد ناگزیر است.)

دم: ایهام: الف. جرعه (به قرینهٔ صراحی) ب. (به احتمال) به «دمّ» عربی (مشدّد) = خون، (به قرینهٔ جان دادن، ضمن این‌که شراب را هم خون صراحی یـا خـم یـا جـام خوانده‌اند.) ایهام به معنی اخیر در حافظ سابقه دارد، مثل ایهام «دم» به خون در:

اشکـم احـرام طـواف حـرمت مـی‌بندد　　　گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست

خندهٔ صراحی: حسن تعلیلی از صدای قلقل شراب در گلوگاه آن به وقت ریختن، که به اسم صوت قاه‌قاه و قهقهه (یا گاه هق‌هق گریه) تعبیر می‌شود: «قهقههٔ شیشه هنوز در گلو باشد که به گریهٔ زار خون دل بپالاید.» (مرزبان‌نامه ۱،۲۰۵) نظامی:

صراحیهای لعـل از دست سـاقی　　　به خنده گفت: باد این عیش باقی

(خسرو و شیرین ۱۲۸)

(در مورد گریهٔ صراحی، نک. ح ۱۳۲/۵.) به هر حال خنده یا گریهٔ صراحی هم مثل خنده و گریهٔ شمع، بسته به دید شاعر است، که گاه چنین و گاه چنان می‌بیند.

و اما «خنده» پیداست که خندهٔ صراحی و به‌طریق استعاره خندهٔ شاعر عاشق است که در راه معشوق با شادی و خوشنودی جان می‌سپارد، اما به دلیل شعر سخت ایهامیِ حافظ شاید بتوان به‌طریق ایهامْ آن را خندهٔ معشوق نیز دانست، چنان‌که مثلاً در ایـن بیت، شاعرْ منتظر یک لبخند اوست تا جان شیرین فدا کند:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم　　　تبسّمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم

علی رواقی هم معتقد است که خنده در کلام حافظ به صراحی برمی‌گردد، نه بـه معشوق، و شواهد متعدد هم برای آن آورده است. (نک. «شب تاریک و بیم موج و...»،

کلک، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۰، ص ۹۴.) اما من خندهٔ معشوق را تنها از باب احتمال و احتیاط عرض کردم، اگرچه اصولاً باید از دخالت دادن هرآن چیزی که ازدحام تصویری یا سردرگمی در شعر پدید آورد پرهیخت.

جان دادن صراحی: از جهت ریخته شدن خون او (شراب) و نیز حالت خفقان و گرفتگی نفس به هنگام قلقل آن است، که هرکدام از این‌دو در اشعار به طریق حسن تعلیل آمده. نیز شاید بتوان خم شدن آن را نیز شبیه کسی که بر خاک می‌افتد دانست.

نماز صراحی: نخست باید توجه داشت که «نماز گزاردن مستان» خود پارادوکس است، بدین دلیل که در قرآن قیام کردن به نماز در حال مستی نهی صریح شده است: لاتَقْرَبُوا ٱلصَّلوةَ وَ انتم سُکاریٰ (نساء ۴۳) اما اینجا عالم شعر است و دارای الفت با پارادوکس شاعرانه و به‌ویژه پارادوکس یا شطح عارفانه. باری «نماز گزاردن» در اینجا ایهام، یا دقیقتر بگوییم، استخدام دارد: الف. خم و راست شدن صراحی، که با حسن تعلیل به نماز آن تعبیر می‌شود. ب. نماز خواندن مستان، که این هم به نوبهٔ خود موهم دو معنی مختلف است: یکی همان نماز خواندن (که ذکر شد) و دیگر افتادن و برخاستن مستان یا به اصطلاح همان تلوتلو خوردن آنان. گفتنی است که تشبیه حالت صراحی و افتان و خیزان رفتن مستان به نماز گزاردن، از نوع تشبیه مضمر است، و حتی در مورد تلوتلو خوردن می‌توان گفت بسیار پوشیده.

و اما در باب نماز صراحی، گفتنی است که این دولّا و راست شدن به طور کلّی شامل هر نوع و هر شکل آن، که گفته‌ام انواع بسیار داشته است (ح ۲۲/۱) می‌شود (چنان‌که در برخی از شواهد آتی خواهیم دید) اما نماز و نماز گزاردن را به تخصیص در مورد نوعی از آن به کار برده‌اند که پس از خم کردن برای ریختن شراب، خود به خود و بدون دخالت دست، دوباره به حالت ایستاده برمی‌گشت. تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد، دو نوع صراحی را بدین صورت می‌ساخته‌اند: یکی «قِنینَه»، که در متون ادب به همین ویژگی شهرت دارد و خم و راست شدن آن را به نماز یا رکوع و سجود تعبیر کرده‌اند؛ و دیگر «بلبل» یا «بُلبُله»، یا «بلبلی» که همان‌گونه که نام آن نیز نشان می‌دهد به شکل بلبل ساخته می‌شد که شراب از نوک آن فرومی‌ریخت. ظاهراً آن را هم، دست کم در مواردی، به همین گونه می‌ساختند که خود پس از خم شدن، مجدداً بر روی پای پرنده می‌ایستاد؛ فردوسی:

زواره چو بلبل به کف برنهاد　　　هم از شاه کاوس کی کرد یاد

(شاهنامه ۲، ۱۶۱)

به صورت «بلبله»، نظامی:

شـده بـلبله بـلبل انـجمن　　　چو کبک دری قهقهه در دهن

(شرفنامه ۳۰۲)

خاقانی:

شو گوش خرد برکش، چون طفل دبستانی

تـا پـیر مـغان بـینی در بـلبله‌گـردانـی

(دیوان ۶۹۸؛ به مولانا هم منسوب شده: کلیات ۵۴،۷، ولی بعید است از او باشد.)

در هر حال در درجهٔ اول در مورد قنینه، و آنگاه بلبله و کلاً همهٔ صراحیها، از خم و راست شدن به نماز، رکـوع، سـجود و غـیره تـعبیر شـده است؛ فـیروز مشـرقی (از نخستین پارسی‌سرایان):

گه قنینه به سجود اوفتد از بـهر دعـا　　　گه زغم برفگند یک دهن از دل خونا

(لازار، اشعار پراکنده ۱۹،۲)

فرخی سیستانی:

کنون در زیر هر گلبن قنینه در نماز آیـد　　　نبیند کس که از خنده دهان گل فـراز آیـد

(دیوان ۴۰۳)

منوچهری:

سفری کردش و چون وعده فراز آمد　　　با قـدحْ رطـل و قـنینه بـه نـماز آمـد

(دیوان ۱۹۷)

امیرحسن، در مورد بلبله:

آن رکــوع بــلبله بـا ذکـر قُـل　　　زان سجودی به که تسبیحش ریاست

(دیوان ۵۰)

سلمان، در مورد مطلق صراحی «سر فروآوردن» آورده، که این هم حسن تعلیلی در همان شمار است:

چون قدح در دل نمی‌آید مرا، الّا کـه مـی　　　چون صراحی سر نمی‌آرم فرو، الّا به جام

(دیوان ۲۲۲)

اشتیاق به مرگ در راه دوست: اصل محتوای بیت است، یعنی جان دادن به شوق و با خلوص، خنده و خوشنودی. اگر مستان یار بر مردهٔ این عاشق نـماز مـی‌گزارنـد، گذشته از رعایت این رسم و آیین، سجده آوردن بر کسی است که با مستیِ دوست از جهان رفته است، و بیت نیز تقدیس این عشق و شور و شیدایی. احتمالی هم می‌دهم

که از شمار ابیاتی باشد که حافظ به اشارت و کنایت دربارهٔ حلاج سروده است، به‌ویژه که درباره‌اش گفته‌اند پس از مُثله شدن به آن وضع فجیع «بخندید و در خنده چون شمع مرد» (با عاریت از نظامی). حلّاج را هم مستان یار نماز گزارده‌اند. (ایهام «دم» به خون نیز، که ذکر شد، این حدس را تقویت می‌کند.) بارها و بارها در غزل پارسی از شوق مرگ یا قتل در راه یار و استقبال از آن با لب خندان سخن رفته. سنایی از آن اسطوره ساخت، و آنگاه عطار و مولانا آن را به اوج رساندند، سعدی و آنگاه حافظ هم در این راه پوییدند. شگفتا که شاعرانی دل‌انگیزترین وصفها را از چنین مرگی کردند که شوق حیات نیز در وجودشان موج می‌زد. به گمان من همین پارادوکس غریب است که باعث می‌آمد اینان تصاویری از رقص استخوانهای پوسیده (یا: عَظم رمیم) باگذر کردن یار، و حتی نسیم و رایحهٔ او، از گور عاشق به دست دهند، چه روح رخوت‌زده قادر به رقص مرگ هم نیست. از حافظ نیز بارها همانند اینها را شنیده‌ایم:

روز مرگم نفسی وعدهٔ دیدار بده　　　وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد ببر

بر سر تربت من با می و مطرب بنشین　　　تا به بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم

نیازی به ذکر این نیست که این شوق، بیشتر برخاسته از فرهنگ ویژهٔ دینی یا عرفانی و به هر حال معنوی گذشتگان ما بوده است تا بینش جهان‌گرای بیشتر امروزیان، اگرچه عبید به طنز می‌گوید: «به هر حال از مرگ بپرهیزید، که از قدیم مرگ را مکروه داشته‌اند.» (کلیات ۲۱۰) این حکایت نمونه‌ای است از اشتیاق عارفانه به مرگ جسمانی، که نوعاً در کتب و مأثورات صوفیه فراوان آمده است: «عزیزی را جان تنگ درآمده بود و او طرب و شادی می‌کرد. بُشریٰ و بشاشتی و شوقی و ذوقی ظاهر می‌گردانید. دوستانش که بر سر بالین بودند قَلَق و اضطراب می‌نمودند. یکی از آن دوستان ازو سؤال کرد که: درین وقتْ موجب این بشاشت چیست؟ گفت: قَرُبَ مِن الحبیبِ الوصال و مِن العَدُوِّ الانفصال؛ به دوستان نزدیک آمدیم و از دشمنان دور شدیم.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۲۶۴؛ تمامی این فصّ زیر عنوان «آداب الصوفیه فی الموت» اختصاص به اشتیاق به مرگ و ابتهاج از شکست قفس جسم دارد.) مولانا:

ز مرگ خویش شنیدم پیام عیش ابد　　　زهی خدا، که کند مرگ را پیمبر عیش

(کلیات ۱۱۷،۳)

به هر روی، از اشعار حافظ هم همین اهتزاز و ابتهاج از مرگ برمی‌آید. از حقیقت حال او به دقت چیزی نمی‌دانیم، مثلاً این‌که این اشتیاق و اقبال تا چه حد منبعث از

تفکر و تربیت دینی او بوده که به وی توصیه می‌کرده از اندیشهٔ مرگ فارغ نباشد و در عین حال نصیب خود را از دنیا نیز از یاد نبرد (که در عمل نبرده) یا تا چه مایه زیر تأثیر علایق عرفانی او بوده، و اساساً آیا به قول عبید «مرگ را مکروه می‌داشته» یا نه. آیا گزیری از گرویدن به سخنان او در این باره داریم؟

۵. نمازی: («ی» نسبت، در مقام لیاقت) = پاک، پاکیزه، طاهر، لایق و سزاوار نمازگزارنده (دهخدا) در فرهنگ اخیر با نقل بیت حافظ، معنی آن درست و صحیح (از یادداشت مؤلف) ذکر و علاوه بر آن این شاهد هم از امیرحسن دهلوی ارائه شده است:

تویی نماز مرا قبله و اگر از من — جز این سخن شنوی، آن سخن نمازی نیست

این نگارنده قدری بعید می‌داند که در بیت حافظ و حسن هم معنایی بجز پاک و پاکیزه اراده شده باشد، به‌ویژه که شاهدی دیگر هم برای آن داده نشده است. گمان می‌کنم حسن و حافظ برای ایجاد جناس میان «نماز» و «نمازی» (از نوع زاید یا مذیّل) چنین گفته باشند؛ نیز سنایی، به معنی طاهر و پاکیزه:

دل ز خبث هوا نمازی کن — چون شدی پاک، عشق‌بازی کن

(مثنویها ۱۰۳)

سوز: ایهامی به سوختن در آتش دارد که یکی از مطهِّرات است و برخی چیزهای نجس با آن پاک یا نمازی می‌شود.

همچنین این‌که خود «نماز» نمازی نیست قدری به طنز ماننده است.

۶. کمانچه: غنی آن را ساز معروف معنی کرده است: در مسجد محراب، و در میخانه کمانچه. (یادداشتها ۲۵۶) اما این معنی، اگر نگوییم نادرست، دست کم ناقص است. ابرو به هیچ‌روی قابل تشبیه به خود ساز کمانچه نیست بلکه کمانچه در اینجا به معنی آرشهٔ کمانچه است که شکلی کاملاً کمانی دارد، همچنان‌که خود واژهٔ فرانسوی «آرشه» archet دقیقاً به معنی کمان است (انگلیسی arch)، و همین شبیه به ابروی کمانی است، اگرچه «کمانچه» به معنی ساز به صورت ایهامی به کار رفته، چنان‌که نمونه‌ای را از آن خواهیم دید. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ آرشه، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «آرشه».) و اما معنی غنی، گذشته از خلط و نقص یاد شده، از جهتی دیگر نیز ناقص است، بدین‌سان که در تشبیه ابرو به محراب و کمانچه (یعنی تشبیه جمع) کمانچه فقط به معنی آرشه یا کمان ساز نیست بلکه خود ایهامی دارد به کمانچه در اصطلاح بنّایی قدیم. (قسمی طاق مقوّس؛ دهخدا، یادداشت مؤلف) و اما

در مورد معنی آرشه یا کمان کوچک، به عبارت عوفی در توصیف نبردی بحری بنگریم: «زهره از ترکیب آن چندان چنگ بی‌آواز و از تمثال آن چندان کمانچه‌مثالِ رودنواز، که هریک را چون کمانچه بر روی رود روان کرده بودند، حیران مانده...» (جوامع‌الحکایات، بخش اول ۱۵ـ۱۶) ملاحظه می‌کنید که کشتی را به دلیل شکل کمانی آن از نمای پهلو از سویی به کمانچه که بر روی سیم (= رود در ساز، با ایهام به رودخانه) کشیده می‌شود مانند کرده، و از سوی دیگر خود ساز کمانچه را هم به صورت ایهامی (که پیشتر به آن اشاره شد) در تناسب با دو ساز دیگر یعنی چنگ و رود (این یکی به معنی خود ساز زهیِ معمول در قدیم) آورده است، که به هر حال برای مقصود این نگارنده نمونه‌ای گویاست.

و اما هاشم جاوید در جستجوی معنایی برای «کمانچه» که مناسب با میخانه باشد با ارائهٔ شواهدی آن را به معنی طاقچه یا رَف می‌داند و معتقد است جای صراحی و جام است، و برای اثبات آن بیتی را از منوچهری آورده که نشان می‌دهد جام و صراحی را در میخانه‌ها بر روی آن می‌گذارده‌اند:

برگرفت از لبِ رَف سیمین جامی را   بر دگر دستش جامی و مدامی را

(دیوان ۱۶۶)

ایشان معتقدند در «کمانچه» کمان همان طاق است و ساختمان کلمه مثل «طاقچه» است. بحث ایشان حاوی دقت خوبی است و معنای مذکور محتمل صحت است، هرچند هیچ شاهدی نداده‌اند که در آن خود واژهٔ «کمانچه» به صراحت و وضوح به معنی طاقچه باشد. ای کاش روزی شاهدی برای آن یافت شود. (برای اطلاع از تفصیل بحث، نک. حافظ جاوید ۵۴۹ـ۵۵۲.) عجالتاً شاید بتوان چنین معنایی را هم به صورت معنی ایهامیِ مضاعف برای بیت پذیرفت. همچنین حافظ در جایی دیگر هم ابرو را به کمانچه مانند کرده، ولی آن مورد متفاوت از این است، چون کمانچه در آنجا به یک خط کمان‌مانند که در طغراها به کار می‌رفت تشبیه شده است. (نک. ۴۸۲/۴ م و ح.)

در هر حال در بیت متن، محراب و آن طاق قوسی که گفتیم، با مسجد تناسب دارد، و آرشهٔ کمانچه هم از جهت نواختن ساز در میخانه با آن سازگار است، اما خود «کمانچه» (نظر غنی) را تنها به صورت یک معنای ایهامی می‌توان پذیرفت، و نه به عنوان معنای اصلی واژه، زیرا، چنان‌که ذکر شد، شباهتی میان این ساز و ابرو نیست. معنای موردنظر جناب جاوید هم، در صورت اثبات، می‌تواند به منزلهٔ معنایی ایهامی راهگشا باشد.

۷. بفروزی ـ بفرازم: جناس وسط، با هماوایی کامل این دو

۸. عاقبت محمود: همان عاقبت به خیری: «بهترِ کارها آن است که خاتمت مَرْضیّ و عاقبت محمود دارد.» (کلیله ۹۵) این اصطلاحِ همیشه رایج، به نظر می‌رسد با ظهور سلطان محمود غزنوی و با ایهام به نام او بیش از پیش تداول یافته، چنان‌که متون ادب پس از آن پر از این ایهام شده، چنان‌که در بیت حافظ هم مشهود است؛ عنصری، با همین ایهام:

همی‌گویند در تسبیح و تهلیل		خدایا، عاقبت محمود گردان

(دیوان ۲۰۰)

(دربارهٔ محمود و ایاز، نک. ح ۴۱/۶.)

۹. دَور: با ایهام رایج به گِردگردانی شراب

۱ در خرابات مغان گر گذر افتد بازم
حاصل خرقه و سجّاده روان دربازم

۲ حلقهٔ توبه گر امروز چو زُهّاد زنم
خازن میکده فردا نکند در بازم

۳ ور چو پروانه دهد دستْ فراغ بالی
جز بدان عارضِ شمعی نبود پروازم

۴ همچو چنگ، ار به کناری ندهی کام دلم
از لب خویش چو نَی، یک نفسی بنْوازم

۵ صحبت حور نخواهم، که بود عین قُصور
با خیال تو اگر با دگری پردازم

۶ ماجرای دل خون گشته نگویم با کس
زان‌که جز تیغ غمت نیست کسی دمسازم

۷ سرّ سودای تو در سینه بماندی پنهان
چشم تردامن اگر فاش نکردی رازم

۸ مرغ‌سان از قفس خاک هوایی گشتم
به هوایی که مگر صید کند شهبازم

۹ گر به هر موی، سری بر تن حافظ باشد
همچو زلفت همه را در قدمت اندازم

۱. استقبال از غزل دل‌انگیز سعدی:

از تو با مصلحت خویش نمی‌پردازم همچو پروانه که می‌سوزم و در پروازم
(غ ۳۹۷)

اوحدی هم در غزلش از شیخ تأثیر گرفته است:

به غم خویش چنان شیفته کردی بازم کز خیال تو به خود نیز نمی‌پردازم
(دیوان ۲۸۰)

حاصل: ایهامی دارد به معنی پول، موجودی، وجه نقد. (در مورد این معنی، نک. ح ۲۸۵/۴.)

روان: =زود، سریع، بی‌درنگ؛ در شرح ۵۸/۲، که در آنجا این معنی به صورت معنای ایهامی و ثانوی آمده بود، گفتم که این واژه در حافظ فقط در یک مورد به استقلال به این معنی آمده، و آن را به اینجا ارجاع کردم. این معنی اساساً معنایی کهن است که بیشتر از نخستین روزگار ادب دری تا حدود سدهٔ پنجم شیوع داشته و پس از آن کمتر از پیش به کار می‌رفته، چنان‌که در زمان حافظ هم رواج چندانی نداشته و به نظر می‌رسد تحت تأثیر ادب کهن، آن هم گهگاه، به کار رفته باشد. در شاهنامه چندین بار به کار رفته، اگرچه ولف آن را در فرهنگ شاهنامه به این معنی ضبط نکرده، زیرا ظاهراً «روان» را به معنیِ در حال رفتن گرفته، اما در دهخدا\به درستی به این معنی ضبط شده است، با شواهدی چون این دو بیت:

روان رفت با دختر نامدار سوی باغ ایوان گوهرنگار
دگر گفت کو از ره هفتخوان سوی رزم ارجاسپ آمد روان

سنایی، دربارهٔ مجنون:

در زمانش روان طلب کردند سوی خرگاه لیلی آوردند
(مثنویها ۳۰)

سعدی:

شب آنجا بیفگند و بالش نهاد روان دست در بانگ و نالش نهاد
(بوستان ۱۲۴)

واژهٔ «روان» معنی دیگری هم دارد: پول رایج، سکّهٔ روا، که در اینجا هم به صورت ایهام در ارتباط با «حاصل» و «درباختن» آمده است، همچنان‌که در این بیت او:

عاشق مفلس اگر قلب دلت کرد نثار مکنش عیب، که بر نقد روان قادر نیست
(نک. ح ۷۱/۴.)

۲. حلقهٔ توبه زدن: کنایه از عزم توبه و انابه کردن است، چون در توبه کردن نیز به طریق مجازْ حلقهٔ درِ حق را می‌زنند؛ اما شاعر به خلاف این می‌اندیشد (چنان‌که خواهد آمد.)

خازن میکده: چنین ترکیبی را جز حافظ در جایی ندیده‌ام، و خالی از غرابتی هم نیست، زیرا در میخانه‌های قدیم و در میان مراتب گردانندگان آنها چنین چیزی به نظر این نگارنده نیامده، که آیا مثلاً چیزی از شمار محافظ یا دریافت کنندهٔ وجه و امثال اینها بوده یا نه. اما همین غرابت آن این حدس را به بنده القا می‌کند که حافظ به عمد و برای آفریدن طنز، و شاید به انگیزهٔ آشنایی‌زدایی، آن را در مقابل «خازن جنّت» یا

نگاهبان بهشت (باب میل همان «زهّاد») آورده باشد تا به این وسیله صف خود را از آنان جدا کند و به گونه‌ای پوشیده به آنان بگوید: شما به خازن بهشت یعنی رضوان می‌اندیشید تا در قیامت به پاداش طاعاتتان درِ بهشت را به رویتان بگشاید، حال آن‌که مهم برای من خازن میکده و اساساً عوالم عشق و مستی است، و اوست که باید سزامندی مرا تشخیص و مرا در میان مستان و رندان جای دهد. بنا بر این، بیت حاضر هم بر پایهٔ ناسازگاری و ستیز زهد و عشق است، همچنان‌که مدلول بیت نخست است.

فردا: با ایهام به معنی قیامت (نک. ح ۱۲۹/۷.) ضمناً همین معنی می‌تواند تقویت کنندهٔ نظر این نگارنده دربارهٔ «خازن میکده» باشد، چرا که زهّاد تنها به قیامت می‌اندیشند.

۳. بال: ایهام: الف. (عربی) قلب؛ می‌گویند: ما یَخْطِرُ فُلانٌ ببالی. [=فلان به قلب من خطور نمی‌کند ـ م] راحت نفْس، حال؛ می‌گویند: ما بالُکَ؟ [=حالت چگونه است؟ ـ م] (صحاح) ب. (پارسی) معنی معروف

شمعی: =شمعی‌رنگ، هرچیز که به رنگ شعله باشد. (نفیسی) در اینجا ظاهراً عارض شعله‌گون مراد است؛ کمال خجندی «چهرهٔ شمعی» دارد، که درست مثل عارض شمعی است:

هر شبی خاک درت از گریه پرخون می‌کنم   چهرهٔ شمعی به آب دیده گلگون می‌کنم

(دیوان ۲۸۲)

۴. خواجو:

این ضربتِ بی‌قانون تا چند زنی بر من؟
یک روز چو چنگ آخر در بر کش و بنوازم
(دیوان ۷۳۱)

هم او، با مضمونِ در بر کشیدن چون ساز و نواختن (البته در بیتی متکلفانه):

چه باشد چون منِ نالان به ضربت گشته‌ام قانع
اگر یک نوبتم در بر کشی چون ساز و بنوازی؟
(همان ۷۶۴)

کنار: =آغوش یا بوس و کنار، با ایهام به معانیی چون پهلو یا جنب یا نزدیک، دامن، ساحل یا لب آب (در ایهام با لب یار) چنگ را به هنگام نواختن به حالتی می‌گیرند که گویی آن را در آغوش یا دامان خود گرفته‌اند.

کام: با ایهام رایج به دهان (در تناسب با چنگ به معنی ایهامیِ پنجه، لب، و نیز نفَس که از دهان برمی‌آید.)

لب: ناظر به نواختن نَی با لب، که نواختن کسی با لب دارای ایهام بـه بـوسه دادن است. لب در عین حال به معنی کنار یا ساحل هم هست، که با «کنار»، مثل کنار دریا و جوی، ایهام پیدا می‌کند (چنان‌که ذکر شد.) نظیر همین ایهام میان «لب» و «کـنار» در بیت ناصر بخارایی:

در بحر عشق جانان، جانم رسید بر لب　　　باشد که از مـیانش مـمکن بـود کـنارم

(دیوان ۳۳۱)

یک نفس: ایهام: الف. یک دم، یک لحظه؛ ب. نفس به معنی مـعروف، بـه اعـتبار دمیدن در نی با نفس؛ سلمان، که احتمالاً حافظ از او تأثیر گرفته است:

کار سلمان چو نَی افتاد کنون با نفسی　　　بر لبم نِه لب و بنواز چو نَی یک نفسم

(دیوان ۲۱۳)

هم او، با ترکیب مضمون مذکور با نیشکر:

از هوای شکّر لعل تو چون نی در تنم　　　یک نفس باقی و باقی نالهٔ زاریْم بـود

(همان ۱۴۴)

گفتنی است که اصل مضمون «کار من با نفسی افتاده است» (= تنها یک نفس از من باقی است) به احتمال از سعدی است، که سلمان از او گرفته است، با افزودن نَی بر آن:

بـه دلارام بگـو: ای نـفس بـاد سـحر　　　کار ما همچو سحر با نفسی افتاده‌ست

(غ ۵۸)

که پیشتر دیدیم حافظ همین ایهام در «نفسی» را به صورت «یک نفس» (شبیه به بیت متن) در این بیت، البته با افزودن «شمع» بر آن، آورد:

همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدار تو

چهره بنما، دلبرا، تا جان برافشانم چو شمع

حال خواجه در بیت متن، شمع را حذف و چنگ و کنار را به آن اضافه کرده است. می‌بینیم که شعرای قدیم چگونه برخی مضامین را از دیگران می‌گرفته و تغییراتی بـه سلیقهٔ خود در آنها می‌داده‌اند.

نواختن: استخدام به دو معنی: یکی زدن (برای سـاز) و دیگـر التـفات و نـوازش کردن با بوسه (برای عاشق) سعدی، با همین استخدام در «نواختن»:

شنیدم که جشـنی مـلوکانه سـاخت　　　چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

(بوستان ۹۰)

شایان توجه است که در تمامی شواهد مذکور، در واژهٔ «نواختن» و مشـتقات یـا ترکیبات آن دقیقاً همین استخدام وجود دارد.

۵. عَین: ایهام: الف. چشم، و نیز سیاه‌چشمی حور، چنان‌که «عِین» (به کسر اول) در «حورالعِین» جمع اَعیَن ـ عَیناء (=فرشتگان سیه‌چشم) است؛ ناصر بخارایی:

زاهدان کردند بر کوی تو جنّت اختیار   کز خیال حور در عین قصور افتاده‌اند
(دیوان ۲۶۴)

(دربارهٔ این ایهام، نک. ح ۳۸/۲.) ب. عین چیزی یعنی خود آن یا نفس آن، که دارای عینیّت است، و این معنی ایهام تضاد با «خیال» می‌سازد، چنان‌که در بیت ناصر این ایهام نیز وجود دارد. حافظ نظیر این ایهام تضاد را میان «عین» و «فراق» هم ساخته است:

دارم من از فراقش در دیده صد علامت
لَیست دموع عینی هذا لنا العلامة؟

قصور: ایهام میان معنی قصرها و کوتاهی یا گناه (نک. ح ۲۴۹/۵.)

۶. ماجرا: (=ما جریٰ، آنچه جاری شد) ایهام: الف. حکایت و سرگذشت؛ ب. اشک (به دلیل خون شدن دل و غم) ج. خون (به قرینهٔ خود «خون» و «تیغ») نظیر همین ایهام سه‌گانه در شعر حسن دهلوی:

داری تو زخم تیغ روان، ما سرشک خون   روزی میان ما و تو این ماجرا رود
(دیوان ۱۰۲)

سیاهیها همه از چشم من ریخت   مگر این ماجرا از خون نویسم
(همان ۲۳۸)

دمساز: «دم» در آن دارای ایهام ترجمه یا جزء است به: سخن، لبه یا تیزی تیغ، و خون (=دمّ، واژهٔ تازی). نظیر آن را پیشتر هم داشت. (نک. ح ۷۱/۲.)

۷. سودا: ایهام به سیاهی چشم، همچنان‌که بارها این ایهام را در مورد سیاهی زلف نیز دیده‌ایم.

تردامن: =رسوا و آلوده، با ایهام ترجمه در «دامن» (به دلیل ریختن اشک در دامن)

۸. هوایی: (در لخت اول) «ی» نسبت =هواگیر و پرواز کننده، با ایهام به «هوایی» به معنی خیالی یا سودایی و عاشق یا اسیر هوی؛ (لخت دوم) «ی» نکره؛ این «هوا» هم موهِم چند معنی چون آسمان یا فضا، عشق، خیال، سودا و امثال اینهاست.

مگر: =شاید، بو که، امید که

شهباز: اینجا استعاره از معشوق چالاک، چابک و چیره که عاشق را چون مرغی ضعیف صید و اسیر خود می‌سازد، اسارتی البته شیرین و دلخواه.

۹. در قدم انداختن: استخدام به دو معنی: الف. در مورد سر = نثار کـردن؛ ب. در باب زلف. افتادن بر پا از فرط درازی؛ در قدم یا در پا انداختن زلف به طریق ایهام در اشعار بسیار است. (نک. ح ۳۴۰/۶.)

۱ مژدهٔ وصل تو کو کز سر جان برخیزم؟
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

۲ به وِلای تو، که گر بندهٔ خویشم خوانی
از سرِ خواجگیِ کون و مکان برخیزم

۳ یا رب، از ابر هدایت برسان بارانی
پیش تر زان‌که چو گَردی ز میان برخیزم

۴ بر سر تربت من با می و مطرب بنشین
تا به بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم

۵ خیز و بالا بنما، ای بت شیرین حرکات
که چو حافظ ز سر جان و جهان برخیزم

۶ گرچه پیرم، تو شبی تنگ در آغوشم کَش
تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم

۱. غزل همروال این و یا با ردیف «برخیزد» فراوان است، ولی من مطابق روش معمول خود آنهایی را ذکر می‌کنم که قرابتی بیش یا کم با آنِ حافظ دارند؛ امیرخسرو:

گرچه از عقل و دل و دیده و جان برخیزم
حاشَ لِلّه که ز سودای فلان برخیزم
(دیوان ۴۱۴)

امیرحسن:

چیست مطلوب تو تا از سر آن برخیزم؟
ور به جان حکم کنی، از سر جان برخیزم
(دیوان ۲۲۵)

ابن‌یمین، با تفاوتی در ردیف:

عاشق اول ز سر جان و جهان برخیزد
آنگه اندر پیِ آن راحت جان برخیزد
(دیوان ۲۳۲)

سلمان:

صبح محشر، که من از خواب گران برخیزم
به جمال تو چو نرگس نگران برخیزم
(دیوان ۲۱۵ـ۲۱۶)

ناصر بخارایی، با ردیفی چون ابن‌یمین:

هرکه مردانه به عشق از سر جان برخیزد　　در نخستین قدم از هردو جهان برخیزد

(دیوان ۲۴۵)

۲. منقول از ابوسعید: «درویشی سؤال کرد: یا شیخ، بندگی چیست؟ گفت: خدایت آزاد آفرید، آزاد باش. گفت: سؤال در بندگی است. گفت: ندانی که تا آزاد نگردی از هردو کون، بنده نشوی؟» (حالات و سخنان ۸۰) لخت دوم حافظ هم همانند این سخن ابوسعید: «او را در آن مدتی نزدیک با چنان جامه‌های فاخر و چندان نعمت دنیا و غلامان و تجمّل دیده بودند و امروز برین صفت می‌دیدند، و او را از سرِ خواجگی برخاستن به غایت سخت بود.» (اسرارالتوحید ۱، ۱۹۶) نظامی:

ای شرف نام نظامی به تو　　خواجگی اوست غلامی به تو

(مخزن ۱۱)

سعدی:

بندگان را نبود جز غم آزادی، و من　　پادشاهی کنم ار بندهٔ خویشم خوانی

(غ ۶۱۴)

وِلا: = یاری، محبت، بندگی، دوستاری (نک. ح ۵/ ۲۶۰.)

این بیت خواجه در معنی «ولا» نیز دل‌انگیز است:

فقیر و خسته به درگاهت آمدم، رحمی　　که جز ولای توام نیست هیچ دستاویز

۳. ابر هدایت: این تشبیه از آن‌روی است که هدایت چون ابری فروپوشانندهٔ زمینیان، رویاننده، برکت دهنده و پاک کننده از هرچه شوخ و وسخ و دنس است. استهدای حافظ غالباً و همچون همین بیت به زبانی هنرمندانه است، چنان‌که وقتی سخن از تیرگی سرگشتگی است «کوکب هدایت» را می‌جوید:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت

این نور هدایت (مطابق قزوینی، و نه خانلری که «نور ریاضت» ایشان به حافظ نمی‌خورد) دارای چنان فیض و فضلی است که می‌سزد برای آن سر باخت:

دلا، ز نور هدایت گر آگهی یابی　　چو شمع، خنده‌زنان ترک سر توانی کرد

گَرد: از نمادهای هستی خاکی و اینجهانی است. همان است که از رهگذر زندگی در فراموشخانهٔ این جهان بر آینهٔ دلها نشسته و تمامت سعی عارفان در ستردن آن است تا آنجا که چهرهٔ دلدار را بی مدد هرگونه میانجی بازتاباند، و این همان چیزی است که حافظ به ابر و باران هدایت تعبیر کرده است. آنچه پس از این شست و شو

بر جای می‌ماند روان زیبای پاکیزه از غبار دنیوی است. (نیز نک. غزل ۳۲۹، به‌ویژه بیت ۴.)

۴. رقص در گور: غزلسرایان خوش‌قریحهٔ ما با تأثیرپذیری از عرفان به بیان آن شادی جان و روان با شنیدن بوی بویه‌انگیز و جانپرور دوست، حتی آنگاه که استخوانهاشان در تکِ گور پوسیده است، پرداخته‌اند. حتی شاعری عمدتاً قصیده‌سرا چون کمال‌الدین اسمعیل از رقص جان به هنگام رهایی از تن سخن می‌گوید:

دل خنده‌زنان برآورَد جان ز گلو   جان رقص‌کنان از سر تن برخیزد

(دیوان ۸۴۰)

تعابیری از این دست که حافظ از محبوب می‌خواهد تا با مَی و مطرب بر گور او بنشیند نیز دقیقاً به رغم زاهدانِ بی‌بهره از عوالم شور و شوق و مستی و برای جدا کردن نگرش عاشقانه و عارفانه به مرگ از نظرگاه زاهدانه گفته می‌شود. تفاوت عظیم میان این دو طرز تفکّر را از همین پارادوکس یا شطّاحی کردن عارفانه می‌توان دریافت، زیرا در دنیای زهد و طاعت به شیوهٔ اهل شرع بر گور مرده جز با تلاوت کلام‌الله، دعا و فاتحه‌خوانی، آن هم در فضایی غم‌آلوده، حضور نمی‌یابند، در حالی که تعابیری نمادین از شمار می و مطرب بر سر گور به کار گرفتن، گویای بینشی است که همواره بر پایهٔ شادی و طرب‌انگیزی مرگ قرار دارد، چنان‌که شیخ هم در حقیقت همان را می‌گوید که خواجه با بیان شورانگیز خویش:

مکن گریه بر گور مقتول دوست   قُل: الحمدُ لِلّه که مقبول اوست

(بوستان ۱۱۴)

(اگرچه خواهیم دید که سعدی تعابیری دارد که حافظ از آنها تأثیر پذیرفته، ضمن این‌که بیت سعدی در پایان ابیات دل‌انگیز مناظرهٔ معروف شمع و پروانه آمده است.) به نمونه‌هایی از تصاویر و تعابیر در این باره بنگریم.

مولانا نیز می‌خواهد بر گور او دف بنوازند و شادی کنند، چرا که این نه مرگ، که جشن الهی است:

میا بی دف به گور من، برادر   که در بزم خدا غمگین نشاید

(کلیات ۸۳،۲)

از همین گونه است مضامینی چون رقص مرده در گور در هوای دلدار یا با مژدهٔ وصل او؛ سعدی:

ور بدانم به درِ مرگ که حشرم با اوست   از لحد رقص‌کنان تا به قیامت بروم

(غ ۴۲۹)

استخوان پوسیده (عَظم رمیم) هم با این شوق گِرد می‌آیند و می‌رقصند؛ مولانا:

اندر شکم چه باشد؟ وندر عدم چه باشد؟   کاندر لحد ز نورت رقص است استخوان را
(۱۱۶،۱)

سعدی چند بار نظیر این بیت را دارد، مثل:

مرده از خاک لحد رقص‌کنان برخیزد   گر تو بالای عِظامش گذری «و هْیَ رمیم»
(غ ۴۳۱)

امیرخسرو، در غزلی که مطلع آن نقل شد:

از پس مرگ، اگر بر سر خاکم گذری   بانگ پایت شنوم، نعره‌زنان برخیزم

امیرحسن، هم در غزل پیشگفته:

اگر از زمزمهٔ عشق تو در نفخهٔ صور   نیم بانگی شنوم، رقص‌کنان برخیزم

عماد فقیه، احتمالاً با اخذ از سعدی:

مرده از خاک لحد رقص‌کنان برخیزد   که به قبرش گذرد از سر کوی تو نسیم
(دیوان ۲۱۲)

سلمان، در غزل یاد شده (با قرابت بیت حافظ به آن):

چون شوم خاک، به خاکم گذری کن چو صبا   تا به بویت ز زمین رقص‌کنان برخیزم

۵. امیرخسرو، در غزلی که مطلع آن در توضیح بیت قبل ذکر شد:

یک زمان پیش من، ای جان و جهانم، بنشین   تا بدان خوشدلی از جان و جهان برخیزم

جان و جهان: از نظر زبانی از ترکیبات معطوفِ موسوم به «دوارزشی» است (نک. ح ۸/۳) و از جهت معنایی هنگامی به کار می‌رود که بخواهند جان خود را از درون، و کلّ جهان را از برون، زیر یک حکم درآورند، یعنی مطلقاً همه‌چیز شخص. پیداست کاربردی است متفاوت با ترکیب اضافی «جانِ جهان» که به معنی روح یا نفس کلی در فلسفه و عرفان، یا محبوب همهٔ جهانیان در شعر عارفانه است. (نک. ح ۲۸۸/۸.)

و اما عین‌القضاة آن را با تعبیری خاص و شاعرانه آورده است:

بایسته چو جان و بیوفایی چو جهان   زین روی همی جان و جهانت خوانم
(نامه‌ها ۵۹،۲)

قزوینی لخت دوم را به این صورت دارد: کز سر جان و جهان دست‌فشان برخیزم؛ سایه هم همین را اختیار کرده و نیز نیساری.

دست‌فشان: حافظ همه‌جا آن را به‌صورت مصدر مرخّم «دست‌افشان» یا مصدر «دست‌افشان کردن» و تماماً به معنی رقص و شادی آورده، اما مطابق این ضبط قزوینی

دارای دو معنای رقصنده و ترک کننده و حاوی ایهام است. سهروردی، در بیان این دو معنی: «شیخ را گفتم که: دست برافشان چیست؟ گفت: بعضی گفته‌اند که: آستین از هرچه داشتم برافشاندم، یعنی از آن عالَم چیزی یافتیم، هرچه اینجا داشتیم ترک کردیم.» («فی حالة الطفولیه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۶۴ـ۲۶۵)

و اما بعید نیست که حافظ با آوردن «شیرین» و «جان»، هرچند جدا از هم‌اند، می‌خواهد ترکیب «جان شیرین» را نیز القا کند.

نیساری پس از این بیت افزون دارد:

تو مپندار که از خاک سر کوی تو من　　　به جفای فلک و جور زمان برخیزم

این بیت، تا آنجا که من اطلاع دارم، در چاپهای دیگر نیامده، و نباید هم می‌آمد، چون اگر جناب ایشان نظری به دیوان سلمان می‌کردند بیت را در همان غزل او که نمونه‌هایی را از آن به اقتضای موضوع نقل کردم می‌یافتند. شگفت این‌که مطابق ثبت ایشان این بیت در هیچ‌یک از نسخ قدیمتر حافظ هم نیامده است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۱۰.) ظاهراً نه این موضوع اندکی تردید در ایشان برانگیخته است، و نه این‌که بیت چندان به شعر حافظ نمی‌خورد.

۶. ابن‌یمین، در غزلی که مطلع آن در توضیح بیت ۱ نقل شد:

دارد آن رشک پری خاصیت حور بهشت　　　گر نشیند برِ او پیر، جوان برخیزد

این مضمون رایج را خود خواجه هم به شکلهای مختلف دارد، مثلاً در دو بیت از غزل ۴۳ گفته است:

شب قدری چنین عزیز شریف　　　با تو تا روز خفتنم هوس است...

ای صبا، امشبم مدد فرمای　　　که سحرگه شگفتنم هوس است

قزوینی پس از این بیت، بیتی را افزون دارد که حاوی تخلص شاعر هم هست، و بنا بر این در مقطع قرار گرفته؛ سایه در این نیز به علامه تأسی کرده است، و به همین سان نیساری:

روز مرگم نفسی مهلت دیدار بده　　　تا چو حافظ ز سر جان و جهان برخیزم

اما این‌که خانلری آن را نیاورده، به گمانم علاوه بر آنچه به عنوان اقتضای نسخ مطرح است، بدین دلایل بوده: یکی این‌که لخت اول با تفاوت یک کلمه در شعری دیگر آمده است:

روز مرگم نفسی وعدهٔ دیدار بده　　　وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد ببر

دودیگر تکراری بودن «ز سر جان و جهان» که در بیت ۵ هم آمده. سدیگر

(به‌احتمال) این‌که مطابق ضبط خانلری، تخلص شاعر در بیت ۵ آمده و لذا دیگر نیازی به آوردن بیتی با نام شاعر احساس نشده. شاید مهمتر از همه به دلیل محتوای بیت بوده، بدین گونه که شاعر در روز مرگ از معشوق خود مهلت یک لحظه دیدار می‌طلبد، حال آن‌که کلّ شعر حاوی وصل و وصال یا باری مژدهٔ آن است، و پیداست در این میانْ درخواست لحظه‌ای دیدار، آن هم در دم مرگ، محتوایی ناساز می‌نماید.

* * *

غزلی دلاویز، که ذوقی به خرج داده‌اند آنان که آن را بر سنگ تربت شاعر حک کرده‌اند. از اسوه‌های اعلای یکدستی در اشعار او نیز هست، چه تمامی عناصر شعر، دست در دست هم، مجموعه‌ای ساخته‌اند که انگار ذرّه‌ای برکنده از زمین در رقص و حرکتی دَوَرانی و به شتابْ آهنگ بالا رفتن به سوی خورشید دارد، و خواننده را نیز می‌خواهد با خود برکَند و به بزم برین بکشاند. این تأثیر، کار یکی دو عامل نیست؛ بنگریم: نخست تصاویر شعر، که عموماً از بنمایه‌های بالارونده تشکیل شده: از سرِ جان، خواجگی، جهان و غیره برخاستن، چون گَرد بلند شدن، رقصان برشدن، و جوان بلند شدن از بستر. معشوق هم برمی‌خیزد و بالا می‌نمایاند. شایان توجه این‌که اگر هم بنمایه‌ای به عکس اینها از بالا به طرف زمین می‌آید، بی‌درنگ به دنبالش یک بنمایه در جهت بالا می‌آید، مثلاً باران (ب ۳) از بالا می‌آید، ولی بلافاصله تصویر برخاستن گَردِ وجود شاعر به همراه می‌آید. یا تصویری از نشستن معشوق بر تربت شاعر، به رقصان برخاستن عاشق از لحد می‌پیوندد. باری، در «بالا بنما» هم حتی واجها و هجاها دارای جهتِ بالارونده‌اند، که به نظر می‌رسد از مقولهٔ زیبایی‌آفرینی با خط یا به قول این نگارنده «شکل‌انگیزیِ حروف» باشد. (نیز نک. ح ۲۳/۲,۴.) به هر حال این هم مددی به سایر عناصر بالارونده کرده. عامل دیگر، تأثیر معجزه‌آسای ردیف است، که همراه با قافیه‌هایی که همگی هجای بلند «ان» دارند برخیزنده‌اند، یعنی معنی و صوت همپای یکدیگر. به قول نیما (در تأثیر قافیه) قوافی این شعر هم هرکدام، مثل یک رهبر ارکستر، همهٔ سازهای شعر را با هم در جهت قطعهٔ موسیقی هدایت می‌کند. باقی می‌ماند وزن، که آن هم زحاف تند، شتابان و ضربیِ رمل است. آری، کلّ شعر، تنها یک ساز مورد علاقهٔ شاعر را می‌نوازد: ساز بازگشت به آسمان، آن هم بدان سان که گفته آمد. آیا کاری مانده که شاعر از آن کوتاهی کرده باشد؟

۱ من دوستدار روی خَوش و موی دلکَشم
مدهوش چشم مست و می صاف بیغَشم
۲ در عاشقی گزیر نباشد ز ساز و سوز
اِستاده‌ام چو شمع، مترسان ز آتشم
۳ من آدم بهشتی‌ام، امّا درین سفر
حالی اسیر عشق جوانان مهوشم
۴ بخت ارمدد دهد که کشم رخت ازین دیار
گیسوی حور گرد فشاند ز مِفرشم
۵ شیراز معدن لب لعل است و کان حسن
من جوهریّ مفلسم، ایرا مشوّشم
۶ از بس که چشم مست درین شهر دیده‌ام
حقّا که مَی نمی‌خورم اکنون و سرخَوشم
۷ گفتی: ز سرّ عهد ازل نکته‌ای بگو
آنگه بگویمت که دو پیمانه درکَشم
۸ حافظ، عروس طبع مرا جلوه آرزوست
آیینه‌ای ندارم، ازان آه می‌کشم

۳. سفر: به نظر می‌رسد ناظر به سفر یا سَیر فروسو (سَیرٌ مِن الحقِّ اِلَی الخلق) باشد، در برابر سفر فراسو (سیرٌ مِن الخلق الی الحقّ). گروهی بر آن‌اند که اصل در آنچه سفرهای چهارگانه یا اسفار اربعه گفته می‌شود همین دو سفر است، و دو سفر دیگر (سیرٌ من الخلق الی الخلق بالحق، و سیرٌ من الحقّ الی الحقّ بالحقّ) را صوفیه بر آن‌دو افزوده‌اند. (نک. ج ۱، زیر عنوان «امّا درین سفر»، که آن را از همین بیت وام کرده‌ام.) به هر حال وقتی می‌گوید: «من آدم بهشتی‌ام...» چیزی بجز سیر نزولی انسان به ذهن نمی‌رسد.

نجم رازی در بیان دل‌انگیزش از آفرینش آدم و نزول او به وحشت‌آباد این جهان، آنگاه که به خلق حوّا می‌رسد، می‌گوید: «چون وحشت آدم هیچ کم نمی‌شد و با کس

انس نمی‌گرفت، هم از نفْس او حوا را بیافرید و در کنار او نهاد تا با جنس خویش انس گیرد [...] آدم چون در جمال حوا نگریست پر تو جمال حق دید بر مشاهدهٔ حوا ظاهر شده، که: کلُّ جمیلٍ مِن جمالِ الله، ذوق آن جمال بازیافت.» (مرصاد ۹۱) حافظ هم می‌گوید: من همان آدمم که زمانی فیض قرب حق داشت، لیکن اکنون به ناگزیر سر و کار با زیبارخان شیرازی دارم. آنان‌که «جوانان مهوش» را تأویلی از سنخ تجلیات حق می‌کنند فرق حافظ را با یک صوفی نشناخته‌اند.

۴. مدد: اینجا هم، به دلیل وجود مدّ و معنای کشیدگیِ موجود در کلمه، ایهامی به کشیدن و درازی گیسو دارد. (برای نمونه‌هایی از ایهام مشابه، نک. ح ۲۰۱/۷، و: ح ۲۹۰/۱.)

مِفرَش: چیزی که در بار گذارند و بر آن نشینند. «مِفرشة» نوعِ کوچک آن است و «مفرش» بزرگتر از آن. (لسان‌العرب) سنایی، در نعت پیمبر اکرم (آن هم مرتبط با گَرد):

اسب گردون بماند از ناورد　　　مفرش شرع او نگیرد گرد

(حدیقه ۷۰)

در مورد گیسوی حور، تعبیری نزدیک به آن از ابوالحسن خرقانی در نورالعلوم: خرقانی «گفت: دوش همه شب حوران گیسوی خود را بستر من کرده بودند.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۳۵۲) آیا حافظ تأثیری از آن نگرفته است؟ به هر حال استعارهٔ کنایی است با تشبیه گیسو به جارو با ذکر لازم آن (گرد فشاندن).

این بیت هم ناظر به تفاوت زهد و عشق است، چون حور بهشتی همان است که زاهدان در آرزوی دمی زندگی با او در آن جهان جان می‌دهند، اما شاعر گیسوی او را در حدّ یک جاروی غبارروب از وجود فرشی و خاکی خود می‌نگرد.

۵. جوهری مفلس: واژهٔ «جوهری»، هم جواهرفروش یا جواهرساز است و هم گوهرشناس و ارزیاب جواهرات. می‌گوید: من به مصداق این «که قدر گوهر یکدانه گوهری داند» (۱۷۴/۸) گوهر حسن و جمال را خوب می‌شناسم، اما چون دستم از زر و سیم تهی است، از وصال این همه زیباروی شیرازی بی‌بهره‌ام. پیداست «جوهری مفلس» جمع دو ضد یعنی پارادوکس است. همچنین بیتْ جزءِ مضامینی است که شاعر می‌گوید با دست تهی نمی‌توان به دلدار زیبا دست یافت. (در این باره، نک. ح ۲۱۹/۷.)

ایرا: = زیرا، از این روی؛ خاقانی:

مانا که باد نیسان داند طبیبی، ایرا　　　سازد مفرّح از زر و مرجان و مشک اذفر

(دیوان ۱۹۲)

به صورت «ایراک» هم می‌آید:

از بوسه سخن نرانم، ایراک — طبع تو محال برنتابد

(همان ۶۰۳)

۶. قزوینی پس از این افزون دارد:

شهریست پر کرشمهٔ حوران ز شش جهت — چیزیم نیست، ورنه خریدار هر ششم

سایه و نیساری هم آن را دارند، ولی به جای «حوران» دارند: خوبان. بیتی ظریف و طیبت‌آمیز است، چون شاعر می‌خواهد هر شش جهتی را که خوبان شیراز پر کرده‌اند یکجا بخرد و خیال خود را راحت کند، اما در سه نسخهٔ اقدم و برخی دیگر از نسخ قدیمی وجود ندارد. (نک. دفتر دگرسانیها۲، ۱۱۱۹.) بنا بر این ایرادی از جهت ضوابط تصحیح بر خانلری به لحاظ حذف آن نمی‌توان گرفت. به هر حال در مایهٔ بیت قبلی است.

۷. شبیه این رباعی اوست:

آن بادهٔ دیرینهٔ دهقان‌پرورد — دردِه، که طراز عمر نو خواهم کرد

مستم کن و بی‌خبر ز احوال جهان — تا سرِّ جهان بگویمت، ای سره مرد

در بحث از باده گفته شد که یکی از خواص آن در حل اسرار ناگشوده و ناگشودنی و رفع دشواریهای بزرگی است که عقل و علم در برابر آنها ناتوان است. از همین‌روی، شاعر برای آن‌که «یک» نکته از رازهای ازلی را بازگوید «دو» پیمانه باده می‌طلبد.

نکته‌ای: قزوینی، سایه و نیساری: یک سخن؛ بیشتر طبعهای دیگر هم همین را دارند، و امثال عیوضی، که مثل خانلری «نکته‌ای» دارند، در اقلیت کامل‌اند. دلیل آن هم این است که تفاوت یا به تعبیری تضاد میان «یک» و «دو» آشکار است، در حالی که «ی» وحدت در «نکته‌ای» با وجود این‌که دلالت بر «یک» دارد چندان آشکار نیست. اما توجه به نسخ هم چیز خوبی است، چون سه نسخهٔ اقدمِ پیاپی (به ترتیب مورّخ ۸۱۳، ۸۱۸و ۸۲۱) همین «نکته‌ای» دارند. من هم، با آن‌که معنی با «یک» روشنتر است، کار خانلری را کاملاً درست و به قاعده می‌دانم. بهتر است به همان «ی» بسنده کنیم تا حافظ سلیقه‌ای تحویل خلق ندهیم. محجوب عقیده دارد که با وجود عادت ما به «یک سخن» همین «نکته‌ای» بهتر است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۵.)

۸. عروس زیبا آینه و آینه‌گردان می‌خواهد تا حسن خود را بنگرد. شعر شاعر هم عروس طبع اوست و آینه‌ای از چشم زیباشناس می‌طلبد، که آن را نمی‌یابد. پس

حاصل چیزی بجز آه و درد دریغ نیست. پیداست آه کشیدن در برابر آینه، آن را تیره و بخارآگین می‌کند. شاعر، در عین بهره‌گیری از این مضمون رایج، کوشیده است تا تغییر و تنوّعی در آن ایجاد کند؛ پس می‌گوید: حال که آن آینه (خوانندهٔ شناسای شعر) وجود ندارد، من هم بدون بیمی از تیره شدن آن، آه حسرت برمی‌کشم. (دربارهٔ مضمون مذکور، نک. ح ۱۲۳/۵.)

* * *

بی‌گمان شعری است عرفانی، حاوی اندیشهٔ جدایی از جایگاه نخستین یا مبداءِ انسان، و شوق بازگشت به آن، البته به شیوهٔ خاص شاعر، که زادهٔ تفکر اوست. پیشتر بگویم که از این غزل به تفاریق در جاهایی سخن گفته‌ام: از حیث ساختار معنایی در ضمن بحث از الگوهای معمول خواجه، ژرف‌ساخت آن را بر پایهٔ ایدهٔ آمدن به این جهان و برگشتن به آن یک، یعنی آنچه آن را الگوی فرود و فراز خوانده‌ام. دیدیم که شاعر گفت که همان آدم بهشتی است که اکنون، به اقتضای زیستن در عالم خاک، ناگزیر است با زیباییها و زیبارویان واقعی و محسوس سروکار داشته باشد و عشق آنان برای او بدلی است از عشق حقیقی (اگرچه این ایده را نه به شیوهٔ صوفیه بیان داشت.) اگر هم دولت و اقبال یار او شود باز به جایگاه اصلی و عالم قدس پر خواهد کشید. (در مورد این الگو، نک. ج ۱، ۴۸۳ـ۴۸۴، ذیل الگوی ۴.) بحث دیگر در باب مفهوم مکان در شعر عرفانی بود و تفاوت آن با شعر عرفانگرا (به علاقهٔ ذکر شیراز یا پارس در شعر سعدی و حافظ) و تفاوت کامل آن با مکان در اشعار عرفانی به معنای کامل کلمه، مثلاً اشعار مولانا. دیدیم که مکانهایی چون شیراز و جاها و جنبه‌های مختلف آن در غزل شیخ و خواجه دارای عینیت یا حسّانیت کامل است، و نه به آن صورت مجرّد و منتزع از عالم حس و حیّز. (در باب این موضوع، نک. ج ۱، ۳۷۳ ـ ۳۷۶.) بنا بر این، رجوع شما به بحثهای مذکور سبب عدم تکرار آنها از سوی بنده خواهد بود.

باری، غزل دارای ساختاری استوار و سنجیده است. و اما فرق فارق در این‌گونه نگاه و اندیشه که سعدی و حافظ دنبال می‌کنند در همین است که این‌دو به هیچ‌روی چون عطار و مولانا نمی‌گویند که زیباییهای عالم خاک دروغین و فریبنده‌اند بلکه با آنها و در آنها می‌زیند و از آنها بهره می‌گیرند. اگر حافظ در مطلع شعر به شیوهٔ ملامتیان می‌گوید: من اینم، بی‌هیچ پروا و پرده‌پوشی، درست از همین‌روی و به این انگیزه

است که در ابیات بعدی، هم خرج خود را از زاهد سوا کند و هم خطّ خویش را از صوفیان و عارفان یاد شده جدا سازد. اگر سعدی می‌گوید:

چه کار اندر بهشت آن مدّعی را که میل امروز با حوری ندارد

(غ ۱۷۲)

گمان نکنیم که روی سخن تنها با زاهد دارد بلکه نظرش متوجه متصوفه‌ای چون مولانا هم (که پیشتر از جدال شیخ با او سخن گفته‌ام) هست که به صراحت تمام به نفی و انکار جمال اینجهانی پرداخته‌اند:

روی و مویی که بتان راست، دروغین می‌دان

نامشان را تو قمرروی و زره‌موی مکن

(کلیات ۴،۲۲۵)

آری، تفاوت نجومی اندیشهٔ این دو گروه در غزل حاضر (به‌ویژه ب ۳ و آنگاه ۵ و ۶) به خوبی آشکار است. این در حالی است که این تفاوتهای بزرگ را یا برای ما بیان نکرده‌اند و یا اگر هم کرده‌اند به صورت جامع و در یک مجموعهٔ نظام‌مند و منسجم (حتی در حدود سخنان الکن و ابتر این نگارنده در این دفتر نیز) نبوده است، و امید که این را نه خودستایی بلکه دل‌سوزی و دریغ او بدانید. اگر باور ندارید نگاهی به کارهای سبک‌شناسی این سالها بیندازید که به رغم برخی کاست و فزودهای جزئی یا نه چندان مهم، هنوز اصل و بنلاد آن همان است که زنده‌یاد بزرگمرد، محمدتقی بهار، پیشگام این شعبهٔ ادب در ایران، در چندین دهه پیش با همت بلند خویش نهاده بود. از «سبکی» (آن هم نه از «مکتبی») به نام «عراقی» به گونه‌ای سخن می‌گویند که عطار و مولانا با سعدی و حافظ و غیره، به صرف برخی اشتراکات از راستین تا پندارین، همگی یک‌کاسه می‌شوند. اگر این شعبه همچنان در حال درجازدن است چه جای شگفتی؟ بنیاد همین است، حالا هر شاخ و برگی هم به آن بدهند.

۱ چرا نه در پی عزم دیار خود باشم؟
چرا نه خاک سر کوی یار خود باشم؟

۲ غم غریبی و غربت چو برنمی‌تابم
به شهر خود روم و شهریار خود باشم

۳ ز محرمان سراپردهٔ وصال شوم
ز بندگان خداوندگار خود باشم

۴ چو کار عمر نه پیداست، باری آن اَولیٰ
که روز واقعه پیش نگار خود باشم

۵ ز دست بخت گران‌خواب و کار بی‌سامان
گرَم بود گله‌ای، رازدار خود باشم

۶ همیشه پیشهٔ من عاشقیّ و رندی بود
دگر بکوشم و مشغول کار خود باشم

۷ بود که لطف ازل رهنمون شود، حافظ
وگرنه تا به ابد شرمسار خود باشم

۱. خداوندگار: در چنین بافت و ساختی دلالت بر سلطان دارد، اگرچه شاعر در اینجاهم با ذکر «سراپردهٔ وصال» به گونه‌ای سخن می‌گوید که تداعی وحدت عارفانه هم بکند. چند تن از صاحبنظران هم به یقین یا به احتمال به شاه شجاع اشاره کرده‌اند (از جمله فرزاد، حافظ، اصالت و توالی ابیات ۱۴۳۸؛ معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۱۸؛ دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۷۵۱).

۴. واقعه: اینجا مرگ (نک. ح ۲۹۳/۳.)

۶. دگر: = دوباره، باز، بار دیگر

* * *

در میان رشته اشعار مربوط به غربت حافظ از شیراز، با آن‌که همه گونه سخن از او دربارهٔ جهات و جوانب قضایا، از جمله عزم و علاقه به رجعت، دیده‌ایم، اما این غزل

از جهتی شایان توجه است: این‌که تمامی ابیات، بی‌استثنا، با روالی پیوسته و یکدست بر حول محور بازگشت به زادبوم می‌گردند. شاعر به صراحت از این حرف می‌زند که دیگر طاقت غربت ندارد، و مایل است پیش از فرارسیدن مرگ، به قول خودش: «چشم محبّان، روی حبیبان» را بازبیند. در این میان نکاتی قابل توجه هست. از جمله این‌که در آغاز از «یار» و در بیت ۴ از «نگار» یاد می‌کند. اگر این دو واژه چیزی از مقولهٔ ذکر یار به گونهٔ نمادین نبوده باشد می‌توان آن را مشعر بر همسر شاعر گرفت و چنین احتمال داد که او، اگر در این ایام همسر داشته، او را با خود به دیار غربت نبرده. شعری دیگر از ایام غربت هم دقیقاً همین «نگار» را دارد. (نک. ح ۳۵۲/۵.) دیگر این‌که اینجا نیز با ذکر «سراپردهٔ وصال» شاید قصد دارد وصال عرفانی را هم به ذهن خواننده بیاورد، هرچند که در چنین ساختاری نمی‌توان از آن جز پادشاه را اراده کرد. سرانجام می‌گوید: اگر لطف حق یار او به بازگشت نگردد، همواره شرمساری از شخص خود در قضایای غربت خواهد برد. حال اگر این سخن تنها به فرمایش قافیه نبوده باشد، می‌توان نتیجه گرفت که او خود و رفتار خویش را با مخدومْ مقصّر می‌شمارد. در این خصوص باید به مقتضیات عصر نیز توجه داشت، که معمولاً هرگونه ترک ادب را نسبت به سلطان وقت به منزلهٔ جسارت به جایگاه او و ناروا از سوی مرتکب آن می‌شمردند، و نه چون امروز که اعتراض به طرف خود و متهم داشتن وی (در هر مقام که باشد) امری رایج است.

۱ خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم
دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم

۲ بیا، که لعل و گهر در نثار مقدم تو
ز گنجخانهٔ دل می‌کشم به مخزن چشم

۳ سزای تکیه‌گهت منظری نمی‌بینم
منم ز عالَم و این گوشهٔ معیّن چشم

۴ سحر سرشک روانم سر خرابی داشت
گرَم نه خون جگر می‌گرفت دامن چشم

۵ نخست روز که دیدم رخ تو، دل می‌گفت:
اگر رسد خَلَلی، خون من به گردن چشم

۶ به بوی مژدهٔ وصل تو تا سحر شب دوش
به راه باد نهادم چراغ روشن چشم

۷ به مردمی، که دل دردمند حافظ را
مزن به ناوَک دلدوز مردم‌افکن چشم

۱. گلشن چشم: چشم خود را از آن‌روی به گلشن مانند کرده که منظر (محلّ دیدن) یار است، همچنان‌که در بیت ۳ هم گفته است. هرجا که خیال یار بیاید، به باغ و گلشن بدل می‌شود. از سوی دیگر دل به صورت استعارهٔ کنایی به انسانی تشبیه شده که جلوی پنجره (چشم) می‌آید تا به آن گلشن بنگرد. و اما چشم، نخست به گلشن و آنگاه به روزن مانند شده، و این در حالت عادی یعنی التقا یا ازدحام دو تصویر در یک مورد. خواننده ممکن است از خود بپرسد که: بالاخره چشم آیا روزنی است که از آن به جایی نگاه می‌کنند یا همان جایی است که به آن می‌نگرند؟ اما آنچه در این میان باید بدان توجه داشت این است که در خصوص معشوق مورد نظر، ناظر و منظور و منظر یکی است و عاقل و معقول از هم منفک نیست، پس نمی‌توان پرسید رائی کیست یا چیست و مرئِی یا مرئیٰ کدام است. درست نظیر همین تشبیه است:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری‌سرشت

شیوهٔ جنّاتُ تَجری تـحتهَا ٱلانـهار داشت

جنّت (جَنَّة) برابر باگلشن پارسی است، و در اینجا هم دیده همان منظرهٔ دیده‌شده است. (نک. ح ۷۹/۸.)

۲. لعل و گهر: استعاره از اشک، ولی بر دوگونه است، به ترتیب سرخ یا خونین و سپید یا معمولی. مخزن هم از آن‌روی گفته شده که چشم آگنده از این لعل و مروارید است.

مخزن: قزوینی: روزن، که آن‌قدر استبعاد دارد که در حکم غلط است. هیچ گـونه تناسبی هم با دیگر عناصر بیت ندارد (به عکس «مخزن») حالا تکرار قافیه به جـای خود. به هر حال آن‌قدر بیربط است که ابتهاج هم پیروی از آن را روی ندیده است.

۳. گوشه: ایهام میان معنی کنج نشستنگاه (متناسب با تکیه‌گاه و منظر) و کنج چشم

معیّن: دارای ایهام ترجمه به «عین» (= چشم) همچنان‌که نظیر این ایهام را از نوع تناسب میان چشم و واژه‌های «عین» و «معاینه» (از همین ماده) نیز در حافظ و دیگران دیده‌ایم. خواجو «معیّن» را بارها با این ایهام آورده، چنان‌که نمونه‌های زیر را عمداً از دو صفحهٔ پیاپی برگزیده‌ام تا به این تقریبْ تعدّد استعمال آن را نشان بدهم:

معیّن است که طوفانْ دگر پدید آید　　چو نام دیدهٔ ما بر سحاب بنویسند

(دیوان ۶۷۸)

خواجو، چنین که چشمهٔ خونبار چشم تست　　هـردم مـعیّن است کـه طـوفان بـرآورد

(همان ۶۷۹)

بیت حافظ شبیه به این بیت اوست:

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خـیال تست

جای دعاست، شاه من: بی تو مباد جای تو

۴. خرابی: اینجا بیقراری، قَلَق، شوریدن؛ همان که در این بیت می‌بینیم:

دل خـرابـی مـی‌کند، دلدار را آگـه کـنید　　زینهار، ای دوستان، جان من و جان شما

احتمالاً معنی ویرانی نیز به طریق ایهام (به اعتبار سیلاب چشم) اراده شده است.

م: (در: گرَم) شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «جگر» (=گر خون جگـرم دامن چشم...)

شاید شاعر قصد خرق عادت داشته، چون خـون جگـر اقـویٰ از اشک است، در حالی که در اینجا این خونْ دامن چشم را می‌گیرد، یعنی آن را از ریختن سیلاب اشک بازمی‌دارد.

۵. مصداق این است: که هرچه دیده بیند، دل کند یاد. دیده است که بلاها بر سر دل می‌آورد، و از همین‌روی است که دل می‌گوید: خون من بر گردن چشم است.
۶. چراغ در راه باد نهادن: اصل معنی آن کار لغو و بیحاصل کردن است؛ سنایی:

پیش صرصر، چراغ چه فْروزم؟ پوستین پیش شیر چون دوزم؟
(حدیقه ۱۷۳)

خود حافظ هم پیشتر «لاله در رهگذار باد» (با ایهام «لاله» به چراغِ لاله‌مانند) گفت:

هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگــذار بــاد نگــهبان لاله بــود

بدیهی است که باد چراغ را خاموش می‌کند. اما حافظ، با یک برداشت پارادوکسی یا خلاف‌آمدِ عادت، باد را به جای خاموش کردن چراغ، افروزندهٔ آن می‌داند:

ز کــوی یــار مــی‌آید نسـیم بـاد نـوروزی از این باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی

و:

چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف خوبان است مباد این جمع را، یا رب، غم از باد پـریشانی

حال در مورد بیت متن، برای تفسیر تصویر چراغ در راه بـاد دو راه داریـم: یکـی این‌که با توجه به معنی لغو و بیهوده بودن این کار بگوییم که شاعر در زیربنای فکرش امیدی به روشن شدن چشمش از این باد ندارد (یا مطابق اصطلاح رایج، بر آن است که آبی از این انتظار گرم نمی‌شود.) اگر قایل به این شق شویم لاجرم باید بیت را در شمار ابیات بسیاری بدانیم که این نگارنده پـیشتر بـه عـنوان نـومیدی گـهگاهیِ حـافظ از برآورده شدن آرزوی وصال عرفانی با یار ذکر کرده (نک. ح ۱۹۱/۳) و چنین برداشت کنیم که چراغ چشم شاعر از این باد خاموش می‌شود و لذا نوری از یار در چشمش نمی‌بیند. برخی ابیات غزل هم می‌توانند به این احساس نومیدی راه دهند، مثلاً این‌که در مطلع از آمدن خیال یار به چشم خود با امّا و اگر حرف زده، یا در بیت ۴ از خون شدن دل خود در این معاملت سخن گفته است. اما از یک نگاه دیگر، (و شاید به دلیل پیچیدگیی که در اندیشهٔ او سراغ داریم و این‌که گاهی مهارت بسیار در پوشاندن اصل اندیشهٔ خویش نشان می‌دهد) می‌توان گفت: به عکس، او امید بـه لقـای یـار دارد، و همان برداشت پارادوکسی را در این‌که این باد چراغ چشم را روشـن مـی‌کند مـبنای استنتاج قرار دهیم. این نگارنده، تنها به توضیح شقوق و وجوه و احتمالات می‌پردازد و تشخیص و قضاوت و حکم را در امور مورد اختلاف یا محل تردید به خوانندگان وامی‌گذارد. به هر حال اگر بیت را حمل بر نومیدی یا تردید کنیم، طنزی ملایم امّا تلخ می‌زاید، و اگر امیدواری بدانیم همان پارادوکس شاعرانه.

۷. به مردمی: سوگند به انسانیت؛ ضمناً «مردمی» را برای ایجاد جناس و ایـهام بـا «مردم» چشم آورده است.

مردم‌افکن: شاعر ترکیب رایج «مردافکن» را بدل به «مردم‌افکن» کرده تا همراه بـا «دلدوز» در عین ایجاد ایهام میان دو معنای مردم‌کُش و مردمک‌انداز، تضادی ظریف و پوشیده در کارکرد و تأثیر تیر نگاه معشوق نیز پدید آورد، بدین گونه که در «دلدوز» می‌توان گفت که جزءِ «دوز» خودش دارای ایهام تضاد با جزءِ «افکن» در «مردم‌افکن» است، چون «دوختن» به یک معنی، پیوستن دو چیز هم هست، در حالی که «افکندن» مردمک به‌طبع مستلزم جدا کردن آن است.

* * *

ردیفهای اسمی از این دست، اغلب شعرهای ناموفق می‌زاید. مراد من از ناموفق، بیش و پیش از هرچیز نایکدستی و عدم وحدت و تمامیت است، زیرا چنین ردیفی به جای این‌که وسیله‌ای در دست شاعر و اساساً تابع شعر باشد، چه بسا به عکس، شاعر را تابع خود و مجبور به ساختن مضامینی بر حول و محور خود می‌کند و قهراً شعرْ کمتر یکدست و روان از کار درمی‌آید. من شعرهای بسیار از این شمار سراغ دارم که از این رهگذر بدل به مجموعه‌ای از مضمون‌سازی‌های فارغ از اندیشه‌ای منسجم و بسامان (و حتی در مواردی دارای تناقض فکری) شده‌اند، و اگـر مـجال بـود نشـان می‌دادم در اشعاری با ردیف مثلاً برف و اشک (در اشعار کمال اسمعیل) چشم، مردم چشم، وظیفه، چرخ (خواجو) نرگس (سلمان) و غیره چه پراگنده گویی‌ها را که به بار نیاورده. حالا چالشگریهای غریب با ردیفهایی چون خرس و خروس، اشتر و حجره (خواجو) و تـرّهات حـاصل از آن بـه‌جای خـود. عـیبی (اگـرچـه خـفیف‌تر) را در ردیفهای مشابه چون عمر، شمع، ابرو و غیره در حافظ نیز دیده‌ایم. نگاهی به محور عمودی یا ساختار غزل حاضر هم گواه نـوعی الزام شـاعر در دنـباله‌روی از ردیـف است. این‌گونه اشعار غالباً بر سبیل تفنّن و طبع‌آزمایی گفته شده‌اند، و گمان نمی‌کنم هیچ‌کدام در درجه‌ای بیش از متوسّط باشد.

۱ گرچه از آتش دل چون خم مَی مِی جوشم
مُهر بر لب زده، خون می‌خورم و خاموشم
۲ قصد جان است طمع در لب جانان کردن
تو مرا بین، که درین کار به جان می‌کوشم
۳ من کی آزاد شوم از غم دل چون هردم
هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم؟
۴ حاشَ لِلّه، که نیَم معتقدِ طاعت خویش
این قدر هست که گه‌گه قدحی مِی‌نوشم
۵ هست امیدم که، علیٰ‌رغم عدو، روز جزا
فیض عفوش ننهد بار گنه بر دوشم
۶ پدرم روضهٔ جَنّت به دو گندم بفروخت
من چرا باغ جهان را به جُوِی نفْروشم؟
۷ خرقه‌پوشیِّ من از غایت دینداری نیست
پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم
۸ من که خواهم که ننوشم بجز از راوَق خُم
چه کنم گر سخن پیر مغان ننیوشم؟
۹ گر ازین دست زند مطرب مجلس رهِ عشق
شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم

۱. خواجو:
می‌درم جامه و از مدّعیان می‌پوشم   می‌خورم جامی و زهری به گمان می‌نوشم
(دیوان ۳۰۷)

غزل حافظ شباهتهای متعدد با غزل خواجو دارد، که نشان از تأثّر از آن دارد، مثلاً در همین مطلع «خون می‌خورم و خاموشم» در:

هردم، ای شمع، چرا سرّ دل آری به زبان؟   نه منِ سوخته خون می‌خورم و خاموشم؟

و «جوشیدن»:

باده می‌نوشم و از آتش دل می‌جوشم مگر آن آبِ چو آتش بنشاند جوشم

(در مورد شباهت دیگر، نک. ح ب ۶.)

در بیت حافظ سه مورد حسن تعلیل هست: الف. جوشیدن می؛ شراب پس از مدتی پس از ریختن انگور در خم به حالتی شبیه جوشیدن با حبابهای ریز درمی‌آید، که این را شاعر حمل بر جوش از آتش غم کرده. ب. مُهر بر لب زدن، برگرفته از این‌که سرِ خم را به گِل می‌اندودند یا خشتی بر آن می‌گذاردند. ج. خون خوردن با تعبیر شراب درون خم به خونِ خورده.

۲. لخت اول دارای ایهام واژگانی و ساختاری با هم است: الف. (معنای اصلی) طمع کردن به لب یار در حکم انتحار و به کشتن دادن خود است. ب. «جان» ایهامی دارد به جانبخشی لب، یعنی قصد منبع روح و جان کردن. (در باب این معنی، نک. ح ۳۴/۸.) اگر شاعر در این راه به جان می‌کوشد از همین‌روی است، اگرچه هرگونه طمع بردن به هر چیز یار به منزلهٔ خطرپذیری است. ج. (ایهام ساختاری، یا اختلاف قرائت) جان قصد دارد طمع به لب یار کند، به همان دلیل که ذکر شد.

۳. هندوی زلف: تعبیری است رایج در شعر پارسی، به چند دلیل، از جمله: سیاهی هندوان، بندگی آنان (چنان‌که واژهٔ «هندو» خود معنای بنده، اعم از غلام و کنیز، یافته و «هندوی کسی» یعنی بندهٔ او) چالاکی آنان و نیز دزدی و راهزنی یا چیره‌دستی یا به اصطلاح فِرزی (چنان‌که زلف یار هم به چالاکی بر گوش او حلقه می‌زند یا با گردن و دوش وی بازی یا بدان دست‌اندازی می‌کند.) این چالاکی تا آنجاست که به قول حافظ حتی بند بر گردن باد گریزپا می‌اندازد:

زلفِ دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد

با هواخواهان رهرو حیلت هندو ببین

حلقه به گوش انداختن: مجموعه‌ای از خصلتهای یاد شده را در این مورد نیز می‌توان دید. نیز حلقه به گوش انداختن درخصوص زلف، مثل همان بند بر گردن نهادن، حسن تعلیلی است از افتادن شکنهای زلف بر گِرد گوش، همچنان‌که این حلقه بر گردن نیز می‌افتد و عاشق را هم حلقه به گوش خود می‌کند یا حلقهٔ عبودیت خود را بر گردن او می‌افکند؛ سلمان:

تا چو موی تو همه حلقه‌به‌گوشت شده‌ایم

حلقهٔ موی پریشان تو سرحلقهٔ ماست

(دیوان ۴۴۴)

و اما این‌که هندویی که خود بنده است حلقهٔ بندگی در گوش کسی کند پارادوکس یا همان خلاف‌آمد عادت است. نظیر این پارادوکس را حسن دهلوی هم با «هندوی زلف» دارد، اما در مورد غریب‌پروری:

به زیر سایهٔ خود پرورید زلف توام غریب نیست ز هندو غریب پروردن؟

(دیوان ۲۹۲)

(نیز نک. «هندو» در: ح ۸۳/۱، و دربارهٔ طرّاری و حیله‌گری هندو: ح ۳۹۴/۵.)

و اما دربارهٔ «حلقه‌به‌گوش» عباس بگ‌جانی پژوهشی دارد با شواهدی از متون تاریخی پارسی. نویسنده این عمل را آیینی برای نشان دادن بندگی و فرمانبرداری اسیرانی به‌ویژه در درجات و مراتب بالا دانسته و نوشته است: کهن‌ترین متن در این باره راحة‌الصدور راوندی (تألیف ۵۹۹) است، که دربارهٔ اسیر شدن ارمانوس (رومانوس) قیصر روم به دست الب‌ارسلان سلجوقی می‌نویسد: «... سلطان او را چند روز اسیر داشت، بعد از آن حلقه در هردو گوش او کرد و به جان او امان داد...» (۱۱۹) به همین سان نمونه‌هایی از متونی چون سیرت جلال‌الدین مینکبرنی (۲۸) طبقات ناصری (۲۹۲/۱) و تاریخ گزیده (۴۳۲) به دست داده است. به گفتهٔ استاد مجتبی مینوی، محمد فؤاد کوپرولوزاده، محقق ترک، این رسم را خاص ترکان دانسته در حالی که با توجه به گزارش منهاج سراج در طبقات ناصری دربارهٔ صلاح‌الدین ایوبی و حلقهٔ زر کردن او در گوش اسیران رومی، معلوم می‌شود که خاصّ ترکان نبوده است. (برای اطلاع بیشتر، نک. اصل نوشته: «حلقه در گوش اسیران»، گزارش میراث، د دوم، س چهارم، ش ۳۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۸، ص ۱۰ـ۱۱.)

خواجه می‌گوید: من چگونه می‌توانم از غم عشق بتان آزاد باشم در حالی که آنان هر لحظه مرا اسیر غم عشق می‌کنند؟ اما مطابق رسم شعرا و سنّت غزل پارسی، این اسارت و آن غم، هردو دلخواه شاعر است و چنین سخنانی صرفاً جنبهٔ مضمونی دارد.

۴. حاشَ لِلّه: حاشا و کلّا، معاذ الله، به هیچ‌روی، پارسی کهن: پَرگَست (نیز نک. ح ۲۴۷/۴.)

از طنزهای ظریف اوست بر زاهدان، چه اصولاً این زاهد است که معتقد و مباهی به طاعات خود است. شاعر می‌گوید: نه من چنین نیستم (و شاید بدین مدلول باشد که: من آن‌قدر رعونت و خودشیفتگی ندارم) آنگاه با تواضعی طنزآمیز می‌گوید: من فقط گاهگاهی به باده‌نوشی (طاعت) می‌پردازم. در عالم زهد و شرع، گفتن این‌که: من

تنها گاهی عبادت می‌کنم، خود خرق عادتی است، اما خرق عادت مهمتر این است که مَی نوشیدن خود را «طاعت» تلقی کرده و جان کلام طنز نیز همین پارادوکس است. حال ممکن است اهل تأویل بگویند: این قدح نوشیدن همان مستی و عشق به حق است و چنین و چنان. اما این‌گونه برخورد در حکم نیّت‌شکافی است، که خود محتمل درست یا نادرست بودن و لاجرم قبول خطر است. ثانیاً و مهمتر، گرفتن جان و جوهر طنز از کلام خواهد بود. در طنز معمولاً خود کلام و کیفیت ترکیب و تألیف و لحن، یا به عبارت دیگر صورت سخن معتبر است، و نه این‌که مثلاً در ژرفنای دل و درون طنزپرداز چه می‌گذشته است. در صورتی که با طنزهای حافظ نیز همان گونه برخورد کنیم که حضرات تأویلگر می‌کنند، مطمئن باشیم که یا اصلاً چیزی از این همه طنز او بر جای نمی‌ماند یا دست کم حاصل و باقی آن بسیار کم خواهد بود.

و اما مضمون «گه‌گه قدحی نوشیدن» را ناصر بخارایی به این صورت بازگفته است:

روزگاریست که من عاشق و دیوانه‌وشم   وقتها از سرِ مستی قدحی نیز کشم

(دیوان ۳۳۷)

در اینجا «وقتها» همان «گه‌گه» است، و احتمال دارد یکی از این‌دو از دیگری گرفته باشد، اگرچه ظاهر کلام ناصر بوی اقتباس از حافظ را می‌دهد، و الله اعلم.

۵. خواجو:

ز ارباب کرم لطفی ورای آن نمی‌باشد   که ذیل عفو می‌پوشند بر جرم گنهکاران

(دیوان ۳۱۶)

عدو: در حافظْ نمادهایی کمابیش برابر آن هست چون: دشمن، خصم، رقیب، مدّعی و حسود. این نماد در اشعار او از پایین‌ترین درجه، یعنی کسی که با شاعر طرفیّت و تقابل یا خصومت دارد، تا بالاترین مرتبه، یعنی شیطان، ابلیس یا اهریمن متغیّر است. در همهٔ آنها جوهر بدی و تباهی هست. در مواردی نمی‌توان به روشنی دریافت که آیا فردی خاص مورد نظر او بوده یا سرکردهٔ همهٔ بدیها و تباهیها:

دشمن به قصد حافظ اگر دم زند، چه باک؟
منّت خدای را که نیم شرمسار دوست

البته در بیت متن، چون سخن از روز جزاست ممکن است ابلیس اراده شده باشد، زیرا معمولاً این ابلیس است که دوست دارد تا می‌تواند گردن بنده را از گناه گرانبار کند و احساس شادی و پیروزکامی از آن دارد.

ننهد: دارای صنعت استخدام است، که بدون توجه به آن درک بیت میسّر نخواهد بود: الف. نهادن (برای عدو) =گذاشتن، چون دشمن بار بر دوش کسی می‌گذارد. ب (در مورد حضرت حق، یا به هر حال مرجع «ش») = وانهادن، رها کردن گوینده در زیر بار گران گناه، زیرا حق، برخلاف عدو، نمی‌گذارد این بار بر دوش بنده بماند و با لطف خود آن را برمی‌گیرد. به عبارت دیگر، این «ننهد» در مورد عدو و ایزد دارای معنی عکس هم است.

فرصت را برای یادآوری دوبارهٔ این مطلب مغتنم می‌داند که اگر بنده در این دفتر ناگزیر بوده تا دست کم مهمترین صنایع هر بیت را ذکر کند از این‌روی است که شعر حافظ بدون آنها کمتر قابل درک است، که این مورد نیز گواهی گویا بر آن است.

۶. ظهیر فاریابی:

ز حرص زر، چو شهان نام نیک بفروشند   منم که ملک جهان را به نیم جو نخرم

(دیوان ۱۳۲)

اما بیت حافظ، به نظر این نگارنده، بیشتر تحت تأثیر خواجوست، در غزل پیشگفته، لخت اول:

همچو خواجو دو جهان بی‌تو به یک جو نخرم

وز تو مویی به همه ملک جهان نفروشم

(لخت دوم خواجو خود متأثر از سعدی به نظر می‌رسد:... که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم؛ غ ۴۰۵). این را از آن‌روی می‌گویم که دیدیم حافظ در چند مورد از همین غزل خواجو تأثیر پذیرفته است.

جنّت: قزوینی و سایه: رضوان، که با «روضه» هماوایی دارد، ولی ضبط خانلری قدیمتر است.

باغ: قزوینی: ملک؛ فرقی در معنی نیست، اگرچه «باغ» با «روضه» و «جنّت» تناسب دارد، ولی به هنگام فروش زمین، خانه و باغ، بیشتر «ملک» مصطلح است. اما به نظر من باید تابع نسخ قدیمتر بود که «باغ» دارند، و «ملک» ضبطی متأخر است. و اما سایه دارد: ناخلف باشم اگر من. این ضبط البته طنز بیشتری دارد، اما به دلیل متأخر بودن نسخِ حاوی آن قابل اعتماد نیست. (در مورد «باغ ـ ملک» و ضبط اخیر، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۲۶.) مطلب مهمتر در مورد دو ضبط «من چرا باغ جهان را» و «ناخلف باشم اگر من» تفاوت فاحش معنی است چون بر طبق ضبط اول، گذشته از جنّت، جهان هم تحقیر می‌شود، اما در دومی، حقارت فقط متوجه «روضهٔ جنّت» می‌شود

(که مطلوب زاهد و مردود عارف یا عاشق است.) ضبط نیساری از بیتْ مطابق خانلری است.

۷. پوشیدن: = مخفی کردن، با ایهام به در بر کردن خرقه

گفتنی است که اکثریت قاطع مضامین مربوط به خرقه در غزل پارسی، از جمله (یا به‌ویژه) حافظ در ذم و طعن و متهم داشتن آن به انواع و اقسام مفاسد و مقابح است.

۸. راوَق: ابن‌درید «راووق» را به معنی آنچه شراب را در آن صاف می‌کنند گفته است: رَوَّقتِ الشّرابَ تَرویقاً، اِذا صَفَّیْتَهُ، و الّذی یُصَفّیٰ فیه: الرّاووق. (جمهرة) ابن‌منظور: مِصفاة، که گاه باطیه [= بادیه ـ م] به این معنی آمده. (لسان‌العرب) از مصدر «ترویق» در حافظ اسم مفعول آن «مروَّق» صفت مَی صافی آمده است:

شاه اگر جرعهٔ رندان نه به حرمت نوشد — التفاتش به می صاف مروّق نکنیم

و اما «راووق» (که گاه «راوق» می‌نویسند و «راووق» تلفظ می‌کنند، مثل داود = داوود) ظاهراً چیزی چون ظرف و مکان صاف کردن یا به هر حال وسیلهٔ آن بوده، لیکن بعد تغییر معنی داده و با اطلاق مجازیِ سبب بر مُسبَّب (از علاقه‌های مجاز) به معنی بادهٔ صافی به کار رفته. قاسم غنی هم با استفاده از قاموس فیروزآبادی «راوُق» را (که عده‌ای در زبان پارسی «راوَق» به فتح واو گفته‌اند) چنین معنی می‌کند: بر وزن طاوس، جایی است که شراب را صاف می‌کنند، یک قسم خُمی که حکم صافی را داشته و شراب را با آن صاف می‌کرده‌اند. [... نقل عبارت قاموس] (یادداشتها ۱۵۲) که این تعریف هم شبیه جمهرة است. برهان، غیاث‌اللغات و برخی دیگر از فرهنگهای پارسی، تلفظ واژه را «راوَق» نوشته و آن را معرّب «راوَک» پارسی دانسته‌اند (اگرچه در المعرّب جوالیقی چنین چیزی ذکر نشده است.) راوَک: بر وزن ناوک، صاف و لطیف و پالودهٔ هرچیز، معرّب آن راوَق (برهان) راوَق: به فتح واو، پالونه یعنی جامه [= پارچه ـ م] و غیره که به آن شراب را صاف کنند. از صِراح، و در مؤید [= مؤیدالفضلاء] نوشته که به معنی شراب نیز آمده، و ابن‌حاج نوشته که راوق بر وزن فاروق است به معنی پالونهٔ شراب، نه راوَق به فتح. حق این است که راوَق به فتح واو، مخفّف راووق است که واو ثانی را حذف کرده، واو اول را فتح داده‌اند، زیرا که در کلام عرب فاعل به ضمّ عین نیامده است. به هر تقدیر، در استعمال فارسیان، راوق به معنی شراب، مجازاً باشد به اطلاق سبب بر مسبَّب. (غیاث) گفتنی است به این معنی همین «اطلاق سبب بر مسبّب» درست است، و این‌که علامهٔ فقید دهخدا «اطلاق مسبب بر سبب» نوشته احتمالاً سهو قلم است. (نک. دهخدا، ذیل همین واژه، به نقل از یادداشت مؤلف.) و اما ظاهراً شراب را با زغال یا سوختهٔ بید هم صاف می‌کرده‌اند؛ خاقانی:

راوق جام فروریخته از سوخته بید　　　آب گل گویی با مُعْصَفَر آمیخته‌اند
(دیوان ۱۱۷)

راوق = راوک، راووق، پالونه، پاتیله، خنور؛ منتهی‌الارب، ناظم‌الاطباء. مأخوذ از پارسی راوک؛ ناظم‌الاطباء. کاسه‌ای که بدان شراب را صاف و روشن کنند. منتهی‌الارب (دهخدا؛ برای شواهد، نک. ذیل «راوق».) و اما «راوک» در متون پارسی بسیار آمده، نیز «راوَ کی» در بیت ظهیر، که تلفظ به فتح واو از قافیه برمی‌آید:

بگذشت ماه روزه به خیر و مبارکی　　　پر کن قدح ز بادهٔ گلرنگ راوکی
(دیوان ۲۵۰)

(راوکی: به «ی» نسبت است، که در شعری سه‌بیتی، همراه با قافیه‌های مزدکی - چکاوکی، هردو به «ی» نسبت، آمده، که مطابق قواعد قدیم، قافیه کردن این نوع «ی» با «ی» مصدری، در «مبارکی» ممکن بوده ولی با نکره قافیه نمی‌شده. بنا بر این «راوکی» را نمی‌توان به صورت نکره خواند.)

در باب معنی بیت حافظ، پیداست راوق یا بادهٔ صافی یا بادهٔ سر خُم، بهترین است، که معمولاً آن را ارزانی هر کسی نمی‌کردند بلکه از آنِ بزرگان یا خواصّ باده‌خواران بود. گفتنی است که قدما آن را «سرجوش» می‌گفتند، چنان‌که عراقی می‌گوید:

گر ساقی عشق از خُم دَرد　　　دُردی دهدت، مخواه سرجوش
(کلیات ۲۱۸)

صائب نیز:

در خرابات رضا نشو و نما یافته‌ام　　　دُرد میخانهٔ قسمتْ میِ سرجوش من است
(دیوان ۷۴۷،۲)

حافظ سخن پیر مغان را هم به تلویح در حکم سرجوش خم دانسته از حیث خوبی و سرمست‌کنندگی، و آن را بایستهٔ پیروی. آن «جوشیدن» خم می (ب ۱) هم از همین مقوله است.

۹. سعدی:

مطرب اگر پرده ازین ره زند　　　بازنیایند حریفان به هوش
(غ ۳۳۷)

خود حافظ:

چه ره بود این‌که زد در پرده مطرب　　　که می‌رقصند باهم مست و هشیار؟

دست: ایهام میان معنی نوع یا گونه و (احتمالاً) دستهٔ ساز؛ «دست» ساز را ظاهراً به معنی دسته هم به کار برده‌اند؛ ملاطغرا:

چو از جوش قلقل فرو زد تنش　　　کند دست طنبور در گردنش

(مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «دست»)

ره: ایهام رایج میان معنی طریق و نغمه

۱ گـر مـن از سـرزنش مـدّعیان انـدیشم
شـیوهٔ مسـتی و رنـدی نـرود از پـیشم

۲ زهد رندان نوآموخته، راهی به دهیست
مـن، کـه بـدنام جـهانم، چـه صـلاح انـدیشم؟

۳ شاه شوریده‌سران خوان منِ بـی‌سامان را
زان‌کـه در کـم‌خِردی از هـمه عـالمِ بـیشم

۴ بر جبین نقش کن از خون دل من خالی
تـا بـدانـند کـه قـربان تـو کـافرکیشم

۵ اعـتقادی بـنما و بگـذر، بـهر خـدا
تـا دریـن خـرقه نـدانـی کـه چـه نـادرویشم

۶ شعر خونبار من، ای باد، بدان یار رسان
کـه ز مـژگان سـیه بـر رگ جـان زد نـیشم

۷ من اگر باده خورم ور نه، چه کارم با کس؟
حـافظ راز خـود و عـارف وقت خـویشم

۱. در بحث از رندی ذکر شد که یکی از اصول مهم رندی، خراباتیگری و امثال و اخوات آن بی‌اعتنایی به مصالح عرفی و پسند خلق است. رندی که به درستی راه خود ایمان دارد همچون هر عاشق صادقی از خَلق و عرف، عادات و مواضعات میان ایشان می‌بُرد، به‌ویژه که تفکّر ملامی هم از ارکان چنین مسلکی است و این‌که رند نباید در بند ننگ و نام‌های برساخته باشد. به عبارت دیگر، رندی و پروای سرزنش دیگران داشتن، نقض غرض و مصداق کوسه و ریش‌پهن است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان».)

۲. رند نوآموخته: از تعابیر خاص مربوط به رندی و در شعرْ از مضامینی است که تنها گهگاه می‌توان به آن برخورد. به هر حال در همان مبحث رندی و در اواخر سخن به این بیت هم اشاره کرده و برداشت خود را از آن به اجمال گفته‌ام. (ص ۳۴۴) بنا بر این، مطلب کنونی در تکمیل آن خواهد بود.

رندی (که حافظ تحصیل آن و عشق را راهی جانسوز می‌داند: ۳۰۱/۲) مثل طرایق

مشابه، چیزی نیست که دفعةً واحده حاصل شود و برای خود مراتب و مدارجی دارد. نورندان، گذشته از این‌که هنوز به مرتبهٔ بلوغ و خلوص نرسیده‌اند، چه بسا همچون دانش‌آموختگان تازه کار، نازان و شیفتهٔ کار خویش‌اند و به همین اندازه دوچار ناخالصی و احیاناً ریا، رعونت و یا تقیّهٔ ناشی از زهد و بیم از ملامت جامعه‌ای با عرف و عادات ناشی از تأدّب‌دینی و طاعات مرسوم. هنوز در عین این‌که روی به حق و عشق به او دارند چشمی نیز به خلق دوخته‌اند. شاید هنوز گمان آن دارند که به محض مواجهه با تشنیع و تقبیح آنان می‌توانند به مرتبهٔ مادون و ماقبل خود (زهد) واپس بنشینند و ننگ و نام را دریابند. این در حالی است که رند کامل جز با پس پشت نهادن تمامی مصالح و منافع نشأت‌یافته از زهد نمی‌تواند درونی صافی و دلی فارغ از سود و زیان دنیوی (که مسلماً با تفکر زاهدانه، و دست کم در مراتبی از آن، آمیخته است) داشته باشد. با بریدن کامل از بازمانده‌ها و رسوبات این‌گونه وابستگیها و دلبستگیهاست که رند می‌ماند و رهایی، رند می‌ماند و عشق. امیرخسرو «رندوَش» را در برابر «رند تمام» آورده، که به نظر می‌رسد همین «رند نوآموخته» یا باری چیزی از همین شمار باشد:

صافی مده، ای دوست، که ما دُردکشانیم

نی رند تمامیم، کزین رندوشانیم

(دیوان ۳۸۲)

توجه داشته باشیم که «دُردکش» در اینجا نه به مفهوم رایج یعنی عاشق و رند تمام‌عیار و بریده از تمامت علایق بلکه به قول شاعر، رند ناتمام یا ناخالص است. می‌گوید: بادهٔ ناب را باید ارزانی برترین رندان کرد؛ ما را، که هنوز به آن جایگاه نرسیده‌ایم، دُرد بس. باری، رند نوآموخته را می‌توان چیزی انگاشت شبیه به «نونیاز» در مورد صوفی در بیت سیف اسفرنگی:

صوفیان نونیاز ار بر بساطی جاکنند　　　صوفیان پاکباز از کار ایشان فارغند

(دیوان ۶۳۰)

در باب این‌که رندان نوپا هنوز از قید صلاح و سلامت نرَسته‌اند می‌توان از شعر خواجو سود جست که در بند صلاح بودن را عین فساد (عقیده) می‌داند:

خواجو، چو نیکنامی در راه عشق ننگ است

تا در پیِ صلاحی، می‌دان که در فسادی

(دیوان ۷۷۷)

نصرالله پورجوادی دربارهٔ رندان نوآموخته نظری دارد نزدیک به آنچه این نگارنده بر آن است. ایشان اساساً رندی و زهد را نه در برابر یکدیگر یا دو چیز جمع‌ناشدنی بلکه دو مرحلهٔ تکاملی در سلوک عرفانی می‌دانند، اگرچه می‌گویند: به نظر می‌رسد حافظ گاهی این‌دو را با هم جمع کرده باشد، چنان‌که در یک مورد از «رندان نوآموخته» سخن گفته است. در تجربهٔ ذوقیِ سالک، لحظه‌ای هست که می‌خواهد از زهد به عاشقی برسد. در این لحظه، وی نه کاملاً از زهد فارغ شده، و نه کاملاً به رندی قدم گذاشته است. اینجاست که می‌توان سالک را، هم زاهد خواند و هم رند، یا رند نوآموخته. («رندی حافظ»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۲۰.)

راهی به دهی: دهخدا و قزوینی این مَثَل سایر را چنین معنی کرده‌اند: صورت معقولیّت داشتن سخن یا کاری، و غیرمعقول نبودن آن. با توجه به موارد کاربرد آن، گمان می‌کنم بتوان معنای سودی یا خیری مترتب بودن بر چیزی را نیز بر آن افزود؛ این مثل از کهن‌ترین روزگاران ادب دری به بعد فراوان آمده است، مثلاً: «سخن وی بشنویم، اگر راه به دیه برد وی را بخوانیم و نواخته آید.» (تاریخ بیهقی ۷۳۹) منوچهری:

زیرا که حدیث تو به دِه راه نماید　　　گفتارْ جز از تو نبرد راه سوی ده

(دیوان ۸۹)

(برای نمونه‌های دیگر، نک. محمد دبیرسیاقی، تعلیق بر همین بیت منوچهری، همان ۲۵۳؛ محمد قزوینی، یادگار، س ۳، ش ۳، ص ۵۲؛ هم او، چند شاهد در حاشیهٔ همین غزل در دیوان؛ دهخدا، لغت‌نامه، ذیل «راه»؛ هم او، امثال و حکم ۲، ۸۶۱.)

در باب معنی بیت حافظ، به نظر می‌رسد او در «راهی به دهی» قصد طنز و تحقیر کار رندان نوخانمان داشته، چه در برابر آن خود را «بدنام جهان» (نعت و مدحی برای رند) خوانده، ضمن این‌که «ده» را در برابر «جهان» آورده تا نشان دهد مراعات صلاح و زهد، تنها راه به اغراض خُرد می‌برد، حال آن‌که بدنامی رند هفت‌خط برای او نام نیک در عالم عشق می‌آورد.

۳. اوحدی خود را در ناخلفی، پیشرو همگان می‌خواند:

گاهم سگِ در خوانی، گه ننگ مسلمانی　　　از هرچه تو می‌دانی، در ناخلفی بیشم

(دیوان ۲۸۵)

اشتراک برخی الفاظ چون «خواندن»، «بیش»، «از هرچه تو می‌دانی» (در برابر «از همه عالم») احتمال تأثیرپذیری حافظ را از اوحدی قوّت می‌بخشد.

یکی از نکات بیت این‌که خواجه با دو واژهٔ جدا از هم «سر» و «سامان» قصد تداعی ترکیب معطوف «سر و سامان» را دارد. در این بیت هم به همین سان:

به سامانم نمی‌پرسی، نمی‌دانم چه سر داری
به درمانم نمی‌کوشی، نمی‌دانی مگر دردم

حافظ بارها از این شیوه سود جسته است. (برای نمونهٔ دیگر، نک. «خاک و خون» در: ح ۴۱۱/۷.)

آیا حافظ در بیت متنْ خود را به کم‌خردی ذمّ کرده؟ نه، به گمان من مدح شبیه به ذمّ است. رندی و بدنامی و آنگاه ستایش از عقل و خِرد؟ «شاه شوریده‌سران» و «بی‌سامان» شبیه صفاتی است که نظامی برای مجنون به کار برده است، چون:

کیخسروِ بی‌کلاه و بی‌تخت　　　دل‌خوش‌کنِ صد هزار بی‌رخت

(نک. لیلی و مجنون ۶۵ـ۶۶.) مجنون و خِرد؟ البته شاعر قصد ساختن تضاد میان «کم» و «بیش» را دارد.

سایه پس از این افزون دارد:

دامن از رشحهٔ خون دل ما در هم چین　　　که اثر در تو رسد، گر بخراشی ریشم

بیت بدی نیست، اما نه آنچنان که چشم استاد ابتهاج را بگیرد. ای کاش نبود آن در خانلری و قزوینی می‌توانست اندک شکّی در انتساب بیت به حافظ در ایشان برانگیزد.

۴. خال بر جبین قربانی: شاعر از معشوق می‌خواهد تا بر پیشانی شاعر خالی از خونِ (دلِ) خود او بزند تا همه بدانند که او قربانی چه دلدار سنگدلی شده و از عشق او چه می‌کشد. زریاب خویی هم معتقد است این خال سرخ بر جبین خود شاعر است، و توضیحی می‌دهد که جای تردیدی در صحت آن نیست: حافظ به رسمی به نام اِشعار (=اِعلام) یا اشعارُالبُدْنَة یا اشعارُالهَدْی اشاره دارد، یعنی برای اعلام این‌که حیوانی برای قربانی در حج است و کسی نباید آن را بخرد یا بفروشد، علامتی از خون آن حیوان بر بدن او می‌زدند، و در خصوص شتر پوست او را شکاف می‌دادند یا یکی از دو طرف کوهان او را زخمی می‌زدند تا خون از آن جاری شود و همه بدانند که آن «هَدْی» یا قربانی است. این رسم بعداً به زدن رنگ یا حنا بر پیشانی یا پشت حیوان تغییر کرده است. صفت «کافرکیش» طنزآمیز است یعنی تو به جای خون گوسفند از ریختن خون دل من باکی نداری و کافرکیش هستی. فرخی این علامت را داغ خوانده است:

گوسفندی که رخ از داغ تو آراسته کرد　　　اژدها بالش و بالین کندش از دنبال
[دیوان ۲۲۰]

(آئینهٔ جام ۱۷۲ـ۱۷۳) این نگارنده تنها با برداشت آن زنده‌یاد از «داغ» در بیت فرخی موافق نیست و برآن است که این «داغ» ربطی به رسم اشعار ندارد بلکه داغی است که بر ستوران و اغنام و احشام پادشاه می‌زده‌اند، همچنان‌که فرخی خود در قصیدهٔ معروف داغگاه (چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار...) عظمت و طول و تفصیل مراسم آن را توصیف و به برخی جزئیات آن اشاره کرده است. (دیوان ۱۷۵ـ۱۸۰)

قربان کافرکیش: «قربان» و «کیش» هردو دارای ایهام‌اند. قُربان: ایهام تناسب، الف. معروف، از مادّهٔ «ق ر ب» = چیزی که به وسیلهٔ آن به خدا تقرّب جویند، مجازاً به معنی حیوان قربانی. (معین، دهخدا) ب. (ترکی) دُوالی که در ترکش دوخته حمایل‌وار در گردن اندازند، به طوری که ترکش پس دوش می‌ماند و گاهی سواران کمان خود را در آن دوال نگاه دارند؛ کماندان، ترکش. معین و دهخدا هردو از آنندراج نقل کرده‌اند که این معنی را استعمال فارسیان در محاوره خوانده، در حالی که دیدیم در معین ترکی دانسته شده است. کیش (در ترکیب «کافرکیش») ایهام ترجمه یا جزء: الف. دین، مذهب و ملت (صحاح‌الفرس، برهان) اوستا tkaeša (اعتراف، عهد) پهلوی kēš، در اوستا «تْکَئِشَه» در مورد آیین اهریمنی استعمال شده، در مقابل «دَئنا» (دین) ولی در فارسی «کیش» به معنی مطلق آیین و دین آمده. (معین، حاشیهٔ برهان) واژهٔ «کیش» به معنی دین در نخستین دورهٔ دری فراوان به کار رفته است؛ فردوسی (که اغلب آن را به جای دین آورده)، دربارهٔ رفتار ضحاک با دختران زیبا:

پرستنده کردیش بر پیش خویش　　　نه بر رسم دین و نه بر رسم کیش
(شاهنامه ۱، ۵۳)

حافظ تنها یک بار آن را به طور مستقل به این معنی آورده، در ساقینامه:

به من ده، که در کیش رندان مست　　　چه آتش‌پرست و چه دنیاپرست

ب. «کیشِ تیر بوَد، که عرب آن را جعبه خواند.» (صحاح‌الفرس) ترکش (دهخدا) «کیش و کمر و شمشیر و شغا [= تیردان؛ لغت فرس ـم] و نیم‌لَنگ [= کماندان؛ همان ـم] بر میان بسته...» (تاریخ بیهقی ۳۸۲) سعدی، با همین ایهام در کیش و قربان:

هر تیر که در کیش است، گر بر دل ریش آید
ما نیز یکی باشیم از جملهٔ قربانها
(غ ۲۴)

و اما «قربان» و «کیش» با چنین ایهامی از حدود سدهٔ پنجم به بعد به یکی از مضامینِ رایج شعر و حتی نثر بدل شد، و در سدهٔ هفتم و حتی بیش از آن هشتم افراطی در کاربرد آن می‌بینیم، چنان‌که برخی شاعران چندین و چند بار از آن سود جسته‌اند. خواجو (که گفته‌ام که از هر مضمونی که خوشش بیاید دیگر دست‌بردار آن نیست) بارها و بارها آن را تکرار کرده است. با این وصف باید از سعدی و حافظ ممنون بود که در غزلیاتشان تنها یک بار از آن سود جستند؛ عطار:

من بی سر و سامان تو خواهم آمد — در کیش تو قربان تو خواهم آمد

(مختارنامه ۱۹۰)

مولانا، که او هم چند بار دارد، چون:

گفت: همره را گرو نِه پیش من — ورنه قربانی تو اندر کیش من

(مثنوی ۱،۷۳)

نزاری:

دیر شد تا رسم قربان کیش ماست — بذل جانْ کار دل درویش ماست

(دیوان ۱،۶۷۹)

حسن دهلوی:

من اندر کیش آن ترکم که هر بار — دلِ صدپاره قربان‌کردهٔ اوست

(دیوان ۳۷)

اوحدی هم بارها دارد، و ظاهراً چون ایهام میان این‌دو واژه را کافی ندیده «ترکش» را نیز با ایهام به دو معنی (تَرکِ او + تیردان) بر آن افزوده و آن را غلیظ‌تر کرده است:

تنم را خون دل خوردی و ترکش می‌کنی اکنون

عجب دارم ز کیش تو که قربانش نمی‌سازی

(دیوان ۳۸۸)

عبید را هم ظاهراً از این ایهام در ایهام خوش آمده:

کیش او بگرفته قربان گشته‌ام — تا نپنداری که ترکش کرده‌ام

(کلیات ۸۷)

خواجو:

برآنم چو شرط است در کیش ما — که قربان شوم پیش قربان او

(دیوان ۳۲۲)

این هم نمونه‌ای از نثر: «دانست که کَبش [= قوچ ـ م] نطّاح در تنور بلا قربان خواهد

شد و کیش حسن صبّاح بی قربان.» (جهانگشا۳، ۱۱۸)

و اما حافظ یک بار هم فقط «کیش» را با ایهام به دو معنی آورده است:

چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم　　　که دل به دست کمان‌ابروییست کافرکیش

۵. اعتقادی بنما: حسن ظن یا حسن نیّتی نشان بده، حمل بر صحت کن. فحوای: و اِذا مَرّوا بِالّلغْوِ مَرّوا کِراماً (فرقان ۷۲) (و چون بر یاوه بگذرند، بزرگوارانه بگذرند.) فعل «بگذر» و «بهر خدا» احتمال نظر شاعر به آیه را تقویت می‌کند.

این نیز نکوهش خویش است، احتمالاً به قصد تعریض بر خرقه‌های دروغین یا زنّارهای پوشیده در زیر خرقه:

گفت و خوش گفت: برو خرقه بسوزان، حافظ

یا رب، این قلب‌شناسی ز که آموخته بود؟

دلیل سوزاندن چنین خرقه‌ای این است:

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم　　　که زیر خرقه نه زنّار داشت پنهانی

هرچند از دیدگاهی دیگر می‌توان گفت که در روزگار روایِیِ روی و ریا دشوار بتوان کسی را بیرون از این چنبره یافت، و: گر حکم شود که مست گیرند... گرفتن خود به زیر تازیانه انتقاد و احتساب، خود از نشانه‌های فرزانگی است.

۶. لخت اول در قزوینی نیز چنین است، اما نیساری: من، ای دوست، برِ یار بخوان (دفتر دگرسانیها۲، ۱۱۲۹ـ۱۱۳۰) ایشان لابد قصد خرق عادت داشته‌اند. آخر یک جا در سراسر حافظ نشان بدهید که «دوست» و «یار» به صورت دو شخص جدا آمده باشد. کجا سراغ دارید که «دوست» بیاید و برای «یار» شعر بخواند؟ بر این کار چه نامی جز به بازی گرفتن حافظ می‌توان گذارد؟

۷. خواجو، سخن از کعبه و بتخانه چه گویی؟

خاموش، که این جمله فسون است و فسانه

رو عارفِ خود باش، که در عالم معنی

مقصود تویی، کعبه و بتخانه بهانه

(دیوان ۴۹۰)

به گمان من «عارف خود باش» کمتر جای تردید در تأثیرپذیری حافظ از سخن خواجو باقی می‌گذارد.

عارف وقت خویش: ایهام: الف. عارف در روزگار خود؛ ب. عارف یا آگاه از حال خود (به معنی عامّ «حال») ج. عارف و واقف به حال خویش («وقت» به معنی مصطلح

در تصوّف و عرفان، که توضیح خواهد شد.)

وقت: به اجمال یعنی حال عرفانی. (دربارهٔ «حال» نک. ح ۷/۲.) بنا بر این، «وقت» به یک معنی، شامل هرگونه حال و وارد قلبی و درونی است، اگرچه در جای خود میان «وقت» و «حال» فرق نهاده‌اند. هجویری: «وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود چنانک واردی از حق به دل وی پیوندد و سرِّ وی را در آن مجتمع گرداند چنانک اندر کشف آن نه از ماضی یاد آید نه از مستقبل [...] خداوندان وقت گویند: علم ما مر عاقبت و سابق را ادراک نتواند کرد. ما را اندر وقت با حق خوش است، که اگر به فردا مشغول گردیم یا اندیشهٔ دی بر دل گذاریم، از وقت محجوب شویم، و حجاب پراکندگی باشد.» (کشف ۴۸۰) «حال، واردی بود بر وقت که ورا مزیّن کند چنانک روح جسد را، و لامحاله وقت به حال محتاج باشد، که صفای وقت به حال باشد و قیامش بدان. پس چون صاحب وقتْ صاحب حال شود تغییر از وی منقطع شود و اندر روزگار خود مستقیم گردد، که با وقتِ بی‌حالْ زوال روا بود.» (همان ۴۸۲) به نظر می‌رسد صوفیه «وقت» به معنی عرفانی را از این حدیث نبوی برداشت کرده باشند: لِی مع اللّهِ وقتٌ لایَسَعُنی فیه ملَکٌ مقرَّبٌ و لا نبیٌّ مُرسَلٌ. (مرا با خداوند وقتی است که در آن نه فرشته‌ای مقرّب درگنجد و نه پیامبری فرستاده.) (در این باره، نک. فروزانفر، احادیث مثنوی ۳۹، و بیان دل‌انگیز سعدی، گلستان ۹۰.) خواجه عبدالله انصاری: «وقت مرد ساعت غَیبت مرد است از خود؛ هرآن‌که آن را بر مرد بپوشاند یا ببُرد، دشمن‌تر است وی را از قاتل وی، و هرکه آن را بر وی تقویت کند، بر وی گرامی‌تر است از زایندهٔ وی. وقت بر خداوندِ وقتْ گرامی‌تر است از دو جهان وی.» (صد میدان ۴۹) «وقت آن است که جز حق درنگنجد.» (همان ۶۸) ملاحظه می‌کنید که گویی حدیث مذکور را معنی می‌کند. قشیری: «حقیقت وقتْ نزدیک اهل تحقیق، حادثی است که اندر وهم آید حاصل بر حادثی متحقّق [...] از استاد ابوعلی دقّاق شنیدم (رح) گفت: وقت آن است که تو آنجایی؛ اگر به دنیایی وقت تو دنیاست، و اگر به عقبیٰ‌ای وقت تو عقبیٰ است، و اگر شادی وقت تو شادی است، و اگر به اندوهی وقت تو اندوهی است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۸۸) سهروردی: «وقت همچون شمشیر برّان باشد و برق خاطف و ریح عاصف. و باشد که واردی باشد که ناگاه به دل بنده رسد بی‌اکتساب او، و متصرّف وجود او شود و بر او حاکم شود چنان‌که گویند: فلان به حکم وقت است یعنی اویی‌ِ او نمانده است از بهر آنچه حضرت عزّت راست.» (عوارف‌المعارف ۱۹۴) عزالدین محمود، وقت را بر سه معنی می‌داند: اول، وصفی که

بر بنده غالب باشد، مانند قبض، بسط، حزن و سرور. صاحب این حال، تمامی اوقات را به رنگ این وقت می‌بیند. این معنی، مشترک میان سالک و غیرسالک است. دوم، هر حالی که بر سبیل هجوم و مفاجات از غیب پدیدار شود و سالک را به غلبهٔ تصرف از حال خود بستاند و منقاد حکم خود کند. این وقتْ خاص سالکان است، و آنچه گفته‌اند: الصّوفیُّ ابنُ وقتِهِ، یا: فُلانٌ بحکمِ الوقت، اشاره به آن است بدین جهت که او به مراد حق از مراد خود مسلوب است و به اختیار حق از اختیار خود محجوب. نیز این که گفته‌اند: الحقُّ سیفٌ، از همین مقوله است، زیرا شمشیر، هم نرمی دارد و هم تیزی، و هرکه با او نرمی کند از او نرمی می‌بیند و اگر درشتی و ستیز کند مغلوب حدّت او می‌گردد. سوم، زمان حال، میان ماضی و مستقبل. وقتی می‌گویند: فلانٌ صاحبُ الوقت، یعنی اشتغال به ادای وظایف زمان حال و اهتمام به چیزی دارد که در آن زمان اولیٰ و اهمّ باشد. (مصباح‌الهدایة ۱۳۹ـ۱۴۰) فروزانفر هم اهمیت عظیم وقت را نزد صوفیه بیان می‌دارد، از جمله: دست و دل درویش باید پیوسته در کار باشد و مناسب حال خود به وظایف قلبی یا اعمال ظاهری همواره قیام کند و نفس را به حال خود بازنگذارد، چه نفس هیچگاه بیکار نمی‌نشیند و خاطر سالک را از طریق وسوسه برمی‌آشوبد. (نک. شرح مثنوی ۱، ۹۴ـ۹۶.)

ابن‌الوقت ـ ابوالوقت: این‌دو نیز از مصطلحات صوفیه در باب احوال است. سید صادق گوهرین: در معنای ابن‌الوقت آورده‌اند: وقت باشد که عارف را سکون واجب کند، و وقت باشد که اضطراب و حرکت واجب کند، و شکر، شکایت، صبر، جَزَع، لقا، نطق، خاموشی، صحبت خلق، عزلت از خلق و... واجب کند. صوفی ابن‌الوقت است یعنی در پی ماضی و مستقبل، که حال او را ضایع می‌کند، نیست. (شرح اصطلاحات تصوف ۱، ۵۳ـ۵۴، به تلخیص) «صوفیان گویند: صوفی پسر وقت است، و مراد آن است که تا او مشغول هست بدانچه اولیٰ‌تر، اندر حال قیام همی‌کند بدانچه اندر آن وقت فرموده‌اند.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۸۹) عزالدین محمود، فرق ابن‌الوقت و ابوالوقت را چنین بیان می‌دارد: اگر وقت بر سالک مسلط و در او متصرّف باشد او «ابن‌الوقت» خوانده می‌شود، اما اگر به عکس، سالک بر وقت مسلّط و در آن متصرف باشد «ابوالوقت» خواهد بود. (پیشین ۱۴۰ـ۱۴۱، به تلخیص) نظیر همین تعریف در «عشق‌نامهٔ» منسوب به سنایی آمده است که ابن‌الوقت اسیر وقت و ابوالوقت امیر آن است:

او بود پادشاه مالک وقت   غیر ازو جمله گشته هالک وقت

هـــرکرا ایــن دم است، ابـوالوقت است　　وان که ذوالوقت نیست، ذوالمقت است

بــاش گـــر زان‌کـــه نــیستی ذوالوقت　　بـــا ابـــــوالوقت مـــایه ابــن‌الوقت

(مثنویها ۴۶)

عطار:

هست مـــــرد حــــقیقت ابـــن‌الوقت　　لاجـــــرم بـــر دو کـــون پـــیروز است

(دیوان ۶۷)

مولانا:

صوفی ابن‌الوقت باشد، ای رفیق　　نیست فردا گفتن از شرط طـریق

(مثنوی ۱، ۱۰)

در غزلهایش نیز بارها به ابن‌الوقتی اشاره و از ابن‌الوقت ستایش کرده، چون:

مَی گشت دین و کیشم، من مست وقت خویشم

نــی نســیه را شــناسم، نــی بـر کسـم حـواله

(کلیات ۵،۱۶۴)

و اما حافظ «وقت» را گاهی جز در بیت متن نیز به معنای مصطلح عرفانی به کـار برده است:

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند بـاز　　این سالکان نگر، که چه با پیر می‌کنند

لیکن «وقت‌پرست» را، اگرچه با بهره‌جویی از اصطلاح تصوف، ولی با ایـهام بـه معنای منفی (= فرصت‌طلب) آورده است، چنان‌که در شرح این بیت ذکر شد:

شکفته شد گل خمری و گشت بلبل مست　　صلای سرخوشی، ای صوفیان وقت‌پرست

۱ حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم
خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم

۲ چنین قفس نه سزای چو منْ خوش‌الحانیست
روم به گلشن رضوان، که مرغ آن چمنم

۳ عِیان نشد که چرا آمدم؟ کجا بودم؟
دریغ و درد، که غافل ز کار خویشتنم

۴ چگونه طَوف کنم در فضای عالم قدس
چو در سراچهٔ ترکیب، تخته‌بند تنم؟

۵ اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید
عجب مدار، که همدرد نافهٔ خُتنم

۶ طِراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع
که سوزهاست نهانی درون پیرهنم

۷ بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار
که با وجود تو کس نشنود ز من که: منم

۱. به احتمال قوی اقتفای غزل خواجو با همین محتوی است:

ز روی خوب تو گفتم که پرده برفکنم ولی چو درنگرم، پردهٔ رخ تو منم
(دیوان ۷۲۰)

بازگشت به جایگاه نخست: چکیدهٔ غزل عارفانهٔ پارسی همین است، که پیداست تقریر امری اینچنین فراخ‌دامن در این تنگ‌میدان نمی‌گنجد. پس بسنده کردن به سخنان خود خواجه (که پیش و پس از این نمونه‌هایش بسیار است) بسی خوشتر از هر شرح و تقریری، آن هم از زبانی گنگ است. تنها می‌گویم که این بازگشت به طور کلّی به دو طریق است: یکی رجعت روح پس از مرگ کالبد (بر طبق نصّ تنزیل) یعنی بازگشتی فارغ از اسارت جهان مادّی یا دار تزاحم به سوی دلدار و عالم جان. دیگر، از آنجا که در عرفان، برخلاف بینش دینی، همه چیز به آن جهان موکول نمی‌شود، و در همین جهان (باز با توجه به احادیث متعدد مبنی بر عدم امکان لقا و رؤیت الهی قبل از

مرگ) می‌توان با پرورش روان و پاکیزه داشتن دل از جمله تعلقات، وجهی برای اتصال به روح کلی یا جان جهان جست و بهشت گمشده را در دلی که منزلگاه سلطان است یافت، گو که همواره تن چونان تخته‌بندی در میانه حایل است و اندوهی دایم از این جدایی فرجامین و این بن‌بست ناگشودنی در جای جای سخنان شوق‌آمیز اهل عرفان موج می‌زند و پژواک این خلجان را در اشعاری از این شمار حس می‌توان کرد. به هر روی، این رهایی و بازگشتْ مقصد اقصای عرفان است، چنان‌که نسفی بازمی‌گوید: «سالکان تا از زمان و مکان بیرون نروند طَیَران ایشان به ازل متصل نگردد، و اینجا بدایت عالم لازَمان را ازل می‌گویند، و در این نظر، ماضی و مستقبل برخیزد و سِرِّ: لیسَ عندَ رَبِّکُم صَباحٌ و لامساءٌ [حدیث ـ م] از نقاب عزّت بیرون آید و شاهدِ: یا مَعشرَ ٱلجِنِّ و ٱلاِنسِ اِنِ ٱسْتَطَعْتُمْ اَنْ تَنْفُذُوا مِن اَقطارِ ٱلسَّمٰواتِ و ٱلاَرضِ فَٱنْفُذُوا لاتَنفُذُونَ اِلّا بِسُلطانٍ» (رحمن ۳۳) (مقصد اقصی ۲۳۱) (ای گروه پریان و آدمیان! اگر از کرانه‌های آسمانها و زمین می‌توانید رخنه کنید، بکنید؛ جز با توانمندیی نمی‌توانید رخنه کنید.) رباعی عطار گویی گزارشی یا هامشی بر سخن نسفی است، یا با توجه به تقدم عطار، نسفی ناظر بدان بوده:

هر جان که ز حکم مرکز دوران رفت — مستقبل و حال و ماضی‌اش یکسان رفت

ما را ازل و ابد یکیست، ای درویش — ما خود چو نیامدیم، چون بتوان رفت؟

(مختارنامه ۲۹)

شمس تبریز: «یکی پرسید که: چه کنم که به تو رسم؟ گفت: تن بگذار و بیا. تن چهار چیز است: فرْج است و گلو و مال و جاه.» (مقالات ۱۹۳) پیشتر دربارهٔ پیوند تن و جان، کوتاه سخنی رفته است. (نک. ح ۱۸۷/۳.)

۲. قفس تن: عارفی نیست، و کمتر غزلسرایی هست، که از آن سخن نگفته باشد. خواجهٔ انصاری: «کی باشد کاین قفس بپردازم، در باغ الهی آشیان سازم؟» (کشف‌الاسرار ۳۴۷،۴) نجم رازی، دربارهٔ فرود آمدن آدم و پیامدهای آن: «اما هر وقت که از ذوق قربت و انس حق براندیشیدی، و فراخنای فضای عالم ارواح و زَقّه‌هایی [= طعامهایی اندک ـ م] که بی‌واسطه یافته بود یاد کردی، خواستی تا قفص قالب بشکند و لباس آب و گِل بر خود پاره کند.» (مرصاد ۹۰)

مرغ قدس: در «رسالة‌الطّیر»ها، چون «رسالة‌الطیر» ابن‌سینا، احمد غزّالی، شیخ اشراق (ترجمه گونه‌ای شاعرانه از آنِ ابن‌سینا) «مقامات‌الطیور» عطار (=منطق‌الطیر) و نظایر متعدد آنها، همه‌جا از «مرغ» چونان نماد علوّ، اعتلا و تعالی، و بهتر است بگوییم

عروج و نزول دایم (همچون حال عارف میان آسمان و زمین) بهره گرفته‌اند. پیداست در این باره اعتبارات و خصایص نوعیِ مرغان چالاک لحاظ شده چون تیزبینی، دورپروازی، پاکی، لطافت طبع، شوق طیران و جولان در فضاهای گشاده و جز اینها. منطق‌الطیر از نظر طرح یکجا و جملهٔ ویژگیهای مرغان متعدد و فایده‌ای که بر هریک از این ویژگیها در ارتباط با امور، احوال و معانی عرفانی مترتّب است به حق وامی بر گردن ادب عرفانی ما دارد. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ رسالةالطیرها و نمادهای مهم مستعمل در آنها، نک. پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۳۴۷ـ۳۶۸، و ۳۷۳ـ۳۷۶.)

اشعار حافظ با زمینهٔ عرفانی با بهره‌گیری از بنمایهٔ مرغ، پرواز و دام، از نظرگاه شکلی از هنرمندانه‌ترینها در نوع خود است؛ به اندک نمونه‌هایی بسنده می‌شود:

...که ای بلندنظر شاهباز سدره‌نشین　　نشیمن تو نه این کنج محنت‌آبادست

ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر　　ندانمت که درین دامگه چه افتادست؟

طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق　　که درین دامگه حادثه چون افتادم؟

هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجَست　　بازش ز طرّهٔ تو به مضراب می‌زدم

سرانجام، صائب در بیتی گویا، انگیزهٔ گریز از مرگ را تنها در این می‌بیند که بال و پری درخور پرواز در فضای عالم قدس وجود ندارد:

بر شکستِ قفس جسم از آن می‌لرزی　　که سزاوار چمنْ بال و پری نیست ترا

(دیوان ۲۴۳)

گلشن رضوان: برای برابرهای آن، نک. «گلشن احباب» در: ح ۱۱/۷.

۳. به احتمال متأثر از غزلی که بگومگو بر سر انتساب آن به مولانا هست:

روزها فکر من این است و همه شب سخنم　　که: چرا غافل از احوال دل خویشتنم؟

از کجا آمده‌ام؟ وامدنم بهر چه بود؟　　به کجا می‌روم؟ آخر ننمایی وطنم

(غزل نه در طبع فروزانفر از کلیات شمس هست، نه در طبع نسخهٔ قونیه، و نه در طبع امیرکبیر؛ اما شفیعی کدکنی آن را قطعاً از مولانا می‌داند، با طرح قراینی در اثبات آن. نک. گزیدهٔ غزلیات شمس ۵۷۹.) مخالفان این انتساب عموماً بر عدم تجانس محتوای غزل با اندیشه مولانا تأکید دارند و آن را همخوان با پرسشهای خیامی و تفکّر لاادری‌وار می‌انگارند. نیز بر تناقض محتوای دو بیت مذکور با دیگر ابیات شعر تأکید کرده‌اند. (مثلاً نک. سیروس شمیسا، گزیدهٔ غزلیات مولوی، چ ۵، تهران، علمی، ۱۳۷۵، ۲۰۲.) مجال بحث نیست، اما گمان من این است که شعر اساساً بر پایهٔ نوعی ساختار و

الگوی پرسش و پاسخ دربارهٔ مبداءِ انسان سروده شده، و بدین اعتبار شاید نتوان نام تناقض بر آن نهاد. به هر روی، آیا به نظر حضرات، مولانا، اگرچه بی‌گمان عارفی بزرگ است، ولی با آن اندیشهٔ جویان و پرسان خود نباید حتی یک بار پرسشی از چگونگی یا چرایی آفرینش انسان بکند تا بی‌درنگ به آن پاسخ دهد و بر روشنی و آشکاری طریقت خود تأکید کند؟ حدیثی هست که: رَحِم اللّهُ امرءً عَلِمَ مِن اَینَ و فی اینَ و اِلیٰ اَین. (خدای بیامرزاد مردی را که بداند از کجا آمده، در کجاست و به کجا می‌رود.) بعید نیست دو بیت مولانا ناظر به آن بوده باشد، اگرچه من هنوز به دنبال صحیح یا موضوع بودن حدیث نرفته‌ام، اما به هر حال بیانگر ضرورت پرسش است، چه علم به این سه چیز مگر بدون سؤال ممکن است؟ این را عجالتاً از جهت احتمال تأثیرپذیری خواجه از مضمون مولانا عرض کردم تا پرسشهایی از این دست، دور از ذهن ننماید، همچنان‌که در خصوص حافظ و به رغم باورمندی بی‌خلاف او نمی‌توان صِرف چنین پرسشهایی را یکسره به دور از روح ایمان خواند، و یا در مورد دین یا عرفان، ایمان را بی‌قید و شرط و بی‌سؤال و تأمل انگاشت.

۴. عطار:

چون زنم در هوای تو پر و بال؟   که نه من مرغ آشیان توام

(دیوان ۳۴۵)

طَوف کردن: =گِرد گردیدن، طواف کردن؛ «تاش بدان عزم است که حالی طوفی کند تا حشمتی افتد؛ و هزاهزی [=شورشی و جنبشی ـم] در عراق افتاده است.» (تاریخ بیهقی ۴۶۱) (نیز نک. «طوف» در: ح ۳۲/۷.)

سراچه: با این شکل مصغّر، محقّر بودن این جهان را در برابر «فضای عالم قدس» نشان داده است. حافظ باز هم آن را برای این جهان به کار برده است:

غفلت حافظ درین سراچه عجب نیست   هرکه به میخانه رفت، بی‌خبر آید

(نک. ح ۲۲۸/۸.)

ترکیب: اصطلاحی است برای عالم خاک. جهان را از آن‌روی سراچه یا سرای ترکیب می‌خوانند که هر ترکیب یا آمیزشی طبعاً با عناصر مختلف و گاه متضاد پدید می‌آید، و اختلاف یا تضاد صرفاً مربوط به جهان آخشیج یا عالم عناصر است. «ترکیب» را برای تن انسان نیز به کار می‌برند، چه آن نیز فراوردهٔ اَخلاط و موادّ مختلف است؛ امیرمعزّی:

خدای عرُش چو ترکیب او مصوَّر کرد   کمال قدرت خود را نمود در تصویر

(دیوان ۳۵۷)

سنایی:

همچو جان بر آسمان از آستان رفتی سبک

گر نبودی تن ز ترکیب چهار ارکان گران

(دیوان ۴۵۴)

هم او توفیق آدمی را در رهایی از ترکیب می‌داند:

ترک ترکیب، رخش توفیق است　　　　نفی ترتیب، محض تحقیق است

(حدیقه ۳۵)

تخته‌بند: معانی مختلف دارد، از جمله بستن استخوان شکسته با تخته‌های باریک و بستن پارچه بر روی آن، اما آنچه مراد حافظ است آلت حبس تن است همچون تصلیب یا کند و زنجیر نهادن بر دست و پا. (نک. دهخدا) کنایه از حبس کردن باشد، مثالش انوری گوید:

درِ احسان بگو که باز کنند　　　　بوالحسن را چو تخته‌بند کنند

(سروری، مجمع‌الفرس)

محبوس و در بند افتاده را نیز گفته‌اند. (برهان) عطار:

هرچه باشد مرد نادان را پسند　　　　مرد دانا را بود آن تخته‌بند

(مصیبت‌نامه ۴۵۱)

مولانا:

تخته‌بند است آنکه تختش خوانده‌ای　　　　صدر پنداری و بر در مانده‌ای

(مثنوی ۳۱۷،۴)

سلمان تابوت را تعبیر به «تخته‌بند» کرده است:

آن سروقد که گشت به تابوت تخته‌بند　　　　قدّش درخت روضهٔ دارالسلام باد

(کلیات، طبع مهرداد اوستا ۴۶۶؛ طبع عباسعلی وفایی: قدرش ۵۱۴)

خود حافظ، در ساقینامه:

چو شد باغ روحانیان مسکنم　　　　در اینجا چرا تخته‌بند تنم؟

«تخت‌بند» صورتی دیگر از آن است؛ عطار:

سرافرازی مکن، رو پست شو، پست　　　　که تاج پاکبازان تخت‌بند است

(دیوان، طبع نفیسی ۱۲۹؛ طبع تفضلی: تخته‌بند ۴۲)

هم او، از زبان محمود غزنوی، به خشم از ایاز:

جان من می‌جوشد از وی، چون کنم؟　　　　تخت‌بندش برنهم یا خون کنم؟

(مصیبت‌نامه ۴۳۵)

شفیعی کدکنی: نوعی شکنجه بوده است ظاهراً، که با نوعی چوب و تخته (کُند) اشخاص را می‌بسته‌اند. (همان، تعلیقات ۷۵۰) از همانندهای آن، یکی «عُقابَین» است، دو چوب همچون دو بال عقاب به صورت چلیپا، که محکومین را بر آن می‌بسته و عِقاب یا عذاب می‌کرده‌اند؛ نظامی:

کشیده در عقابین سیاهی　　　پر و منقار مرغ صبحگاهی
(خسرو و شیرین ۲۹۰)

دیگر: «چارمیخ» یا «چهارمیخ» یا همان صلیب، که دستها و پاهای محکوم را با میخ بر تخته استوار می‌کرده‌اند؛ سنایی:

چار طبع است در سرای رحیل　　　آلت چارمیخ عزرائیل
(حدیقه ۱۴۵)

عشق بی چارمیخِ تن باشد　　　مرغ دانا قفس‌شکن باشد
(همان ۲۲۸)

به هر حال، مدلول جملگی اینها یکسان است.

۵. نافهٔ ختن: «بهترین مشک، ختنی باشد که از میان ولایت خطا آرند، از آن سبب کم به دست آید، و عزیزالوجود باشد. نافه‌ای از آن قریب پانزده مثقال برآید.» (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۲۴۸)

گمان نمی‌کنم شوقِ آمیخته به سوز و درد را بتوان به از این بازگفت. در باب ختن و سرزمینهای مجاور آن گفته‌ام که دورترین مکانهای شناخته در آن روزگاران بود، و همین دوری مسافت، وقتی با بوی مشکِ همراه آنها درمی‌آمیخت، آن را به نمادی از دور و درازترین آرزوهای عارفانه بدل می‌کرد، همچنان‌که در سخن خواجه. (نیز نک. ج ۱، زیر عنوان «همدرد نافهٔ ختن» ۵۷۴ به بعد.)

اگر ز خون...: کذا قزوینی؛ اما سایه:... بوی مشک می‌آید... همدرد آهوی ختنم، که به گفتهٔ استاد روانشاد محجوب «زیادی صاف و ساده و راستاحسینی است» و نه چون کلام خواجه. (کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۶) مهمتر این‌که ضبط سایه متأخر است.

۶. طِراز: معرّب از فارسی (لسان‌العرب) نیز جوالیقی، با بیتی به شاهد از حسّان (المعرب ۲۲۳) در برهان به کسر، عربی خوانده شده، اما درست همان معرّب (از: تراز) است. اما شاید کمتر واژه‌ای را در فرهنگها بتوان با این همه معانی مختلف (بیست و اندی) یافت، اگرچه معنی مناسب بیتْ عبارت از سجاف یا فراویز جامه است، و البته معانی مختلف هم به طریق ایهام می‌گیرد، مثل شکل و سان، آرایه و پیرایه، نقش و نگار، زیب و زینت و جز اینها. یکی از معانی رایج آن نقش و نگار جامه است:

چهل جامه دیبای پیکر به زر   طرازش همه گونه‌گونه گهر
(شاهنامه ۱،۲۰۹)

«هرکرا رقم سعادت ازلی و طراز دولت لم‌یزلی در بدایت کار بر حواشی روزگار او کشیدند، در نهایت نور هدایت تحفهٔ وی گردانیدند.» (کشف‌الاسرار ۵،۱۲) یکی از معانیِ مصطلح آن این‌که: نام سلطان را نسّاجان در متن و تار و پود پارچه می‌بافتند و سلطانْ آن را به والیان و عاملان خود به هنگام نصب آنان می‌داد، که برای اعلام وفاداری، ملزم به پوشیدن آن بودند، و در حکم خطبه و سکّه به نام سلطان بوده است. در تاریخ بیهقی چند بار آن را به این معنی می‌بینیم، چون: «بر سکّهٔ درم و دینار و طراز جامه، نخست نام ما نویسند، آنگاه نام وی.» (۹۲) «نام رضا [ع] بر درم و دینار و طراز جامه‌ها نبشتند.» (۱۷۲) «و بوالحسنِ عبدالجلیل را امیرْ ریاست نشابور داد، هم بر آن خطّ و طراز که حسنک را داد امیر محمود.» (۸۱۴)

طراز پیرهن زرکش: از نظر دستوری، احتمال می‌دهم «طراز زرکش پیرهن» باشد، با آمدن مضافٌ‌الیه در میان موصوف و صفت (مثل «پسران وزیر ناقص‌عقل» در گلستان) و در حافظ نمونه‌هایی دارد. (نک. ح ۲۲۲/۳.) و اما در باب معنی آن در این بیت اختلاف هست. خانلری آن را فانوس دانسته، که از کاغذ شفاف یا پوست نازک دیواره‌های آن پوشیده بوده و روی پرده‌های آن نقش و نگار داشته است. (دیوان ۲،۱۱۶۵) لیکن امین‌پاشا اجلالی آن را خود فتیلهٔ شمع دانسته، به استناد بیت منوچهری:

پیرهن در زیر تن پوشی و پوشد هر کسی
پیرهن بر تن، تو تن پوشی همی بر پیرهن
(دیوان ۷۰)

(در ضمن یک نامه، نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، ص ۸۴.) هروی در پاسخ آن، نظر خانلری را درست می‌داند، و خود «پیرهن زرکش» را زرورقی معنی کرده که در قدیم به دور شمع می‌پیچیدند، با استناد به بیت صائب:

هر تار ز پیراهن فانوس کمندیست   گستاخی پروانه نه از بال و پر اوست

(«در جواب نکته‌گیر بر حافظ چاپ خانلری»، نشر دانش، س هشتم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۶، ص ۶۸ـ۶۹.) اسلامی ندوشن نظری چون اجلالی دارد، و بر آن است که منشاءِ اشتباه در «پیرهن» است که تصوّر فانوس را پیش آورده است. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۰۴ـ۱۰۵.)

این نگارنده بر آن است که: اگر «طراز» را به معنایی بگیریم که در شـواهـد تـاریخ بیهقی دیدیم، از آن‌روی که زر را در خود پارچه می‌بافتند، همان فـانوس مـورد نـظر خانلری یا زرورقِ دور شمع به قول هروی به نظر می‌آید، اما این بنده نظر اجلالی و اسلامی ندوشن را درست‌تر می‌داند، و معتقد است آنچه صائب دربارهٔ فانوس گفته متفاوت با مصداق «طراز پیرهن زرکش» است. آن حالت دستوری را هم در بدو مقال برای اثبات همین معنی ذکر کرد، چه مراد از سوز نهانی درون پیرهن شاعر همان فتیلهٔ سوزان در درون شمع است که همانند شعلهٔ پنهانِ درون شاعر است. اما فرق «طـراز زرکش پیرهن» با «طراز پیرهن زرکش» دقیقاً در همین است که اولی را می‌توان حمل بر یک تکّهٔ سجاف‌مانند و کناره گونهٔ زرکش کرد و شعله را از آن اراده کرد، در حالی که از دومی خود پیراهن یا کلّ جامهٔ زربفت برمی‌آید، که آنگاه ناگزیر خواهـیم شـد تـا محملی چون فانوس یا زرورقِ دور شمع برایش بیابیم. به عبارت دیگـر، در حـالتِ دستوریِ مورد نظر بنده، صفت «زرکش» متعلق به طراز به معنی سـجاف و یـا نگـار جامه است، ولی در آن یکی متعلق به پیراهن. سجاف یا هرگونه تکّهٔ زیـنتی، چـیزی افزوده بر پیراهن است، مثل شعله در مورد شمع. البته در اموری ذوقی از این دست، در عین سعی برای ارائهٔ صورت موجّه‌تر، نباید زیاد جزم به خرج داد بلکه باید داوری را به ذوق دیگران واگذاشت. و اما این رباعی با مضمون خندهٔ شعلهٔ شمع و همزمان سوز درون او (همان فتیله) به گمانم می‌تواند گشایندهٔ مشکل باشد:

ای شمع، مخند، چند بر خود خندی؟ — تـو سـوز دل مـرا کـجا مـانندی؟
فرق است میان سـوز کـز جـان آیـد — تا آن‌که به ریسمانْش بر خـود بـندی

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۷)

سرانجام، اکنون که از طراز زرکش پیراهن سخن رفته، بد نیست بدانیم نوعی کلاه هم بوده که «کلاه شمعیِ زرکش» نام داشته است؛ خواجو:

در بر، قبای شاهیِ پیروزه‌گون چو ماه — بر سر، کلاه شمعیِ زرکش چو آفتاب

(دیوان ۱۸۵)

نیز در حافظ «قصب زرکش» هم آمده است. (نک. ح ۳۳/۲.)

۷. سعدی، با شباهت کامل لخت دوم:

بکُش چنان‌که توانی، که سعدی آن کس نیست — که با وجود تـو دعـوی کـند کـه: مـن هستم

(غ ۳۶۵)

* * *

شعری است تماماً بر محور زندانی بودن روح انسان و «هـوای مسکـن مألوف و عهد یار قدیم». حتی بیت ۶ با مضمون سوز درون شمع، کاملاً مرتبط با این سـاختار است. غزل با شوق خَرق پردهٔ تن شروع، و به اشتیاق به سلب کلّ هسـتی ایـنجهانی شاعر ختم می‌شود. در حافظ بارها اینجا و آنجا دیده‌ایم که از همین شوق سخن گفته، اما تفاوت این شعر با آنها در همین است که هیچ مضمونی بیرون از این دایره در آن نیست. من از همین‌روی این غزل را «شعر بازگشت» می‌خوانم. به هر روی، به گمانم پرسوزترین و پرشورترین و شاید ژرف‌ترین شعر او در بیان جدامـاندگی از مـبداءِ قدسی باشد، با یادآوری بینونت تلخ میان انسان خاکی و آن‌که وصال او طلب می‌شود (ب ۴).

۱ چل سال رفت و بیش که من لاف می‌زنم
کز چاکران پیر مغان، کمترین منم

۲ هرگز به یُمن عاطفتِ پیر مَی‌فروش
ساغر تُهی نشد ز میِ صافِ روشنم

۳ در جاه عشق و دولت رندان پاکباز
پیوسته صدر مِصطبه‌ها بود مسکنم

۴ در شأن من به دُردکشی ظنّ بد مبر
کالوده گشت جامه، ولی پاک‌دامنم

۵ شهباز دست پادشهم، یا رب، از چه حال
از یاد برده‌اند هوای نشیمنم؟

۶ حیف است بلبلی چو من اکنون درین قفس
با این لسان عَذْب که خامُش چو سوسنم

۷ آب و هوای پارس عجب سِفله‌پرور است
کو همرهی که خیمه ازین خاک برکنم؟

۸ حافظ، به زیر خرقه، قدح تا به کَی کَشی؟
در بزم خواجه پرده ز کارت برافکنم

۹ تورانشه خجسته، که در مَن یَزیدِ فضل
شد منّت مَواهب او طَوق گردنم

۱. مسلماً با نظر به قصیدهٔ انوری؛ به اشتراکات بیتهای ۱ و ۳ با این بیتها بنگریم:

ای بارگاه صاحب عادل، خود این منم کز قربت تو لاف زمین‌بوس می‌زنم...

تا پای بر مساکن صحنت نهاده‌ام پیوسته با تجلّی طور است مسکنم

(دیوان ۱، ۳۴۳)

رفت و بیش: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: بیش رفت؛ ضبط اخیر متأخر و مربوط به نسخهٔ خلخالی به بعد است. نیز تعدادی از نسخ قدیمی دارای ضبطهای نزدیک به خانلری است، که می توانند اطمینان به آن را تقویت کنند، مثل: رفت بیش، و: هست

بیش. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۱۳۵،۲.) از نظر عبارت هم، جدا شدن قید «بیش» نیرویی بیشتر به آن می‌بخشد. اما در اینجا بد نیست در مورد تصحیح سایه عرض کنم: قزوینی، با قدردانی از کار دقیق و عالمانهٔ او، در زمان خود نسخه‌ای قدیمتر یا بهتر از خلخالی در اختیار نداشت، اما شگفتی از استاد ابتهاج است که نسخ متعدّد مکشوف در دهه‌های اخیر در مواردی بس کمتر از حدّ انتظار بر کار ایشان اثر نهاده است.

۲. عاطفت: = لطف، التفات و توجه (نک. ح ۵۸/۱.)

تُهی: بی‌گمان به ضم اول درست است، و این چیزی است که ما امروزه به مدد دانش نوین زبانشناسی می‌دانیم. پارسی میانه tuhīg (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تهی») یا tuhīk (معین، حاشیهٔ برهان، فره وشی، فرهنگ پهلوی ۴۳۶) فرقی نمی‌کند چون هجای نخست «تو» tu است، که وقتی به هجای کوتاهِ مجانس بدل شود می‌شود «تُ» to، و نه «تَ» ta. در واژه‌های همریشهٔ آن در زبانهای هند و اروپایی هم غالباً tū یا to است. (نک. حسن‌دوست، همان‌جا.) اما قدمای ما «تَهی» به فتح اول می‌خواندند، چنان‌که غالباً قابل استنباط از تلفظ آن در موضع قوافی است. پیشتر هم گفته‌ام که آنان (که طبعاً از ریشه‌شناسی علمی بی‌خبر بودند) برای کلمات در جستجوی اشتقاقهای عامیانه، افواهی، و به هر حال غیرعلمی برمی‌آمدند. (برای نمونه، نک. «سپر» در: ح ۷۶/۲.) در این مورد نیز ظاهراً آن را «تَه» + «ی» نسبت می‌گرفتند، با توجیهی از این دست که چیزی به ته یا به آخر رسیده، و در متون قدیم، از جمله شاهنامه بارها «تهی» را با رهی، شهی، دَهی و غیره قافیه کرده‌اند، در حالی که واژه‌ای است بسیط، و «ی» جزءِ خود کلمه و ریشهٔ آن است، نه پسوند نسبت. به نمونه‌هایی از آن در محل قافیه بنگریم؛ شاهنامه:

ز من چون بدیشان رسید آگهی　　ز آواز من مغزشان شد تَهی

جمال‌الدین اصفهانی، در قافیه کردن آن با دَهی، رهی، خرگهی، روبهی، کوتهی، ابلهی و غیره:

برم امشب که آن سرو سهی بود　　همه شب کار دل فرماندَهی بود...
نه یک ساعت لب از بوسه بیاسود　　نه یک دم دستم از ساغر تَهی بود
(دیوان ۴۴۲)

اگر رخت از جهان بیرون نهی به　　ازین تردامنان گر وارهی به...
نباید عیبم ار چیزی ندارم　　که دست سرو آزاده تَهی به
(همان ۴۷۸)

باید توجه داشت که قافیه کردن «تَهی» با کلماتی چون انبُهی (= انبوهی) بِهی و غیره، اگرچه ممنوع نیست، اما قافیه‌ای خوب و مرغوب شمرده نمی‌شود. در هر حال به هیچ‌روی نباید بر گذشتگان از جهت چنان توجیهاتی خرده گرفت و دستاوردهای علمیِ جدید را از آنان طلب کرد.

م: شناسهٔ اضافی یا ملکیِ مؤخّر واقع شده، متعلق به «ساغر» (= ساغرم تهی نشد از...)

۳. در جاهِ: به نظرم ضبط درست «از جاهِ» است، اگرچه از نسخهٔ خلخالی به بعد آن را دارند، و قزوینی و سایه نیز به تبع آن «از جاهِ» دارند، اما نیساری مثل خانلری با تبعیت از اقدم نسخ دارد: در جاه. اجازه می‌خواهم در این مورد، برخلاف روش غالب خود یعنی ترجیح اقدمِ نسخ، ضبط نسبتاً متأخر را ترجیح دهم، زیرا «در جاهِ» تقریباً معنای درستی نمی‌دهد، زیرا الزاماً باید آن را به صورت تحت‌اللفظی «در مقام» یا «در جایگاه» و امثال اینها معنی کرد، در حالی که «از جاهِ» اصطلاحی قدیمی بوده برابر با: از دولت سرِ، به برکت وجودِ، به یُمنِ (شایان توجه این‌که شمار بسیاری از نسخ دارند: از یُمن، که دقیقاً به همین معنی اصطلاحی است؛ نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۳۶.) استاد بزرگ این نگارنده، خانلری، البته از اقدم نسخ پیروی کرده، ولی من تقریباً حتم دارم اگر التفاتی به این اصطلاح و معنی آن (که کاملاً متناسب با ارادت و اخلاص حافظ در قبال رندان پاکباز است) می‌داشتند در ترجیح «از جاهِ» درنگ نمی‌کردند و مثل علامه قزوینی عمل می‌کردند. نگارنده سالها پیش، از آن جهت که این اصطلاح زبانی را حتی در کارهای برخی بزرگان شناختهٔ ادبْ ناشناخته می‌یافت، مطلبی در باب «به جاهِ» و معنی اصطلاحی آن نوشت، همراه با شواهدی (از جمله با اشاره به صحت ضبط قزوینی در این بیت) و ضمناً معادلهایی مشابه و دارای معنی اصطلاحی را برای آن از متون پارسی ذکر کرد، چون: از اقبالِ، به اقبالِ، به بختِ. گفتنی است «به جاهِ» و «از جاهِ» دقیقاً یکی است، تنها با فرق در حرف اضافه، که تغییری هم در معنی پدید نمی‌آورد. و اما انگیزهٔ آن نوشتار، عدم التفات استاد و سعدی‌شناس فقید غلامحسین یوسفی بود در مورد «به جاهِ» در بیتی از بوستان، که استاد به همان صورت لغوی معنی کرده بودند. شیخ در مورد اتابک ابوبکر سعد می‌گوید:

از آن پیش حق پایگاهش قویست　　　که دست ضعیفان به جاهش قویست

در توضیح آن مرقوم داشته‌اند: «از آن‌رو پیش خداوند مقامی بلند دارد که ناتوانان به شکوه و جلال وی تکیه دارند و نیرومندند.» (بوستان، توضیحات ۲۲۲، ذیل ب

۱۴۶) که «به شکوه و جلال وی تکیه دارند» دقیقاً معنای لغوی «به جاهش» است، و نه معنی اصطلاحی و صحیح مذکور. (نک. «به جاهِ و برخی مترادفهای آن»، گلچرخ، ش ۱۷، آذر ۷۶، ص ۱۹ـ۲۰.) البته استاد خطیب رهبر در شرحشان بر حافظ (بر مبنای طبع قزوینی) «از جاهِ» را «از پرتوِ» معنی کرده‌اند، که به نظر می‌رسد درست و منطبق بر معنای اصطلاحیِ پیشگفته است. (دیوان غزلیات [...] حافظ شیرازی ۴۶۶) آری، حافظ صدرنشینی خود را در مصطبه‌ها از یمن وجود و از دولت سر رندان پاکباز می‌داند، درست همان‌گونه که در بیت دیگر دربارهٔ سرحلقهٔ این پاکبازان رند، یعنی «پیر مَی‌فروش»، این را که ساغر او همواره پر از بادهٔ صافی بوده با عبارت مشابه «به یُمن عاطفت...» بیان داشته است، و لذا گذاردن «در جاهِ» و معنی کردن آن به صورت تحتَ‌اللّفظی در حکم نگرفتن معنی مراد است. قضا را خود خواجه در قطعهٔ ۳۸ بیت ۴ «از جاهِ» را دقیقاً به معنای اصطلاحیِ یاد شده آورده، که تأییدی است بر نظر این نگارنده:

در سه سال آنچه بیندوختم از جاه وزیر — همه بِرْبود به یک دَم فلک چوگانی

پاکباز: اصل آن را می‌شناسیم: قماربازی که هرچه دارد یکسره دربازد؛ پس «پاک» در این ترکیب در درجهٔ نخست یعنی همه‌چیز، یکسره و به‌جمله. اصل آن هم از قمار است. آیا مقامر پاکباز را می‌توان به از این معنی کرد؟:

خنک آن قماربازی که بباخت آنچه بودش

بنماند هیچش، الّا هوس قمار دیگر

(مولانا، کلیات ۳،۳)

اما جزءِ «پاک» در عوالم عشق‌بازان دارای دلالتی دیگر هم هست: به پاکی و راستکرداری و بی‌ریا و شائبه باختن، چنان‌که سخن حافظ بس گویاست:

صنعت مکن، که هرکه محبت نه پاک باخت

عشقش به روی دلْ درِ معنی فراز کرد

به بیانی دیگر از سنایی بنگریم:

خطّهٔ خاک، لهو و بازی راست — عالم پاک، پاکبازی راست

عاشقان سر نهند در شب تار — تو بر آنی که چون بری دستار

(حدیقه ۲۲۸)

عطار و «عور پاکباز»:

در میکده عور پاکبازیم — در مصطبه رند دُردخواریم

(دیوان ۴۲۱)

مصطبه: دربارهٔ آن پیشتر توضیح داده شد. (نک. ح ۶۵/۵.) اینجا می‌افزایم که: به نظر می‌رسد مصطبه هم مثل سایر نمادها از نازل‌ترین تا عالی‌ترین مرتبه را طی کرده. میدانی می‌گوید: «المَصطبة: جای غربا، لغةٌ بغداذيّة» (السامی فی الاسامی ۵۳۵) که ظاهراً از مصطبه یعنی سکّومانندهای مساجد حرف زده، اما بعدها در میخانه‌ها به عکس، جای رنود و اوباش نامدار در فسوق و باده‌نوشی بوده که برای خود کیا و بیایی داشته‌اند و میخانه‌دار هم آنان را به چشم خواص در این عوالم می‌دیده است، درست مثل جایگاه لوطیها و کلاه‌مخملی‌های این اواخر در کافه‌های خاص اقشار فرودست‌تر. در عالم رندی هم، چنان‌که دیدیم، تشبّه به اراذل و اوباش سیم آخری می‌جویند. بدین‌سان رفته رفته معنی و محل استعمال این واژه نیز تغییر یافته، چنان‌که در شعر شاعران سدهٔ هفتم به بعد، از جمله حافظ، آن را در اوج عزّت خود می‌بینیم، درست مثل دیگر نمادهای دوساحَتی.

۴. به یاد نمی‌آورم که حافظ در جایی خود را پاکدامن خوانده باشد، که معمولاً هیچ فرزانهٔ راستینی خود را پاک نمی‌خواند. اینجا هم «آلوده‌جامهٔ پاکدامن» پارادوکسی است چون «رند پارسا». وانگهی، جامه از مقولهٔ صورت است و پاکدامنی از سنخ سیرت. در هر حال، به نظر می‌رسد می‌خواهد تفسیری عارفانه از «دُردکشی» بکند و تبرئهٔ ذمّه‌ای از اقوال خویش در متن یک شعرِ حاوی حسب حال. (نیز نک. سخن پایانی.)

۵. شهباز دست پادشه: در بحث از شهباز و باز مَلِکی دیدیم که جای این پرندهٔ شگفت‌انگیز بر روی دست، ساعد و گاه شانهٔ ملک بوده است. «شهباز گریزی [نوعی از باز ـ م]، که هوا گرفته بود، بر ساعد شاه نشست.» (خاقانی، منشآت ۱۴۴) عطار، دربارهٔ باز:

چشم از آن بگرفته‌ام زیر کلاه　　　تا رسد پایم به دست پادشاه
(منطق الطیر ۵۳)

مولانا هم دربارهٔ باز (مشبّهٌ‌به برای علی ع):

بازگو، ای بازِ پرافروخته　　　با شه و با ساعدش آموخته
(مثنوی ۱، ۲۳۳)

پادشاه در بیت عطار و مولانا همان است که حافظ می‌گوید، یعنی حضرت حق. نجم رازی: «اگر شهبازی بر دست شاهی پر باز کند و در طلب صیدی پرواز کند، در میانه، ساعتی از بهر استراحتی بر کنار دیوار پیرزنی نشیند، بازِ پادشاه بدان سببْ ملک

پیرزن نگردد. هرچند دیر بماند، چون آواز طبل یا صفیر بشنود، پروازکنان به دست شه بازآید.

با شمع رخت دمی چو دمساز شوم — پروانهٔ مستمند جانباز شوم
وان روز که این قفس بباید پرداخت — چون شهبازی به دست شه باز شوم»

(مرصاد ۱۳۲؛ رباعی ظاهراً از پیر هرات است: رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۴۶) آن «پیرزن» که نجم گفت، استعاره از عجوزهٔ دنیاست.

م: (در: نشیمنم) شناسهٔ ملکی یا اضافی است که مؤخّر واقع شده و متعلق به «یاد» است (= هوای نشیمن از یادم برده‌اند.) اگرچه می‌توان آن را به «نشیمن» هم ملحق دانست (= هوای نشیمنم را از یادم برده‌اند.)

خود خواجه:

... که: ای بلندنظر شاهباز سدره‌نشین — نشیمن تو نه این کنج محنت‌آبادست

(دربارهٔ شهباز، نک. ح ۳۷/۴.)

۶. لسان: چرا نگفته «زبان»؟ بعید نیست «لسان» تازی را با واژهٔ تازی «عذب» مناسبتر یافته باشد. پیشتر بحثی در این باره داشته‌ام که حافظ اساساً گرایش گزافه‌روانهٔ تازی (به خلاف غزلسرایانی چون نزاری و تا حدودی خواجو) ندارد تا بتوان این مورد را بدان منتسب کرد. (نک. ج ۱، ۵۹۵ـ۵۹۹.)

۷. خیمه برکندن: خیمه را فرود آوردن و از مکان خود برداشتن، کنایه از تخلیه کردن مکان است.

سعدی چو شد هندوی تو، هِل تا رسد بر موی تو
کو خیمه از پهلوی تو، فردای محشر برکَند

حافظ خود پیشتر آن را داشت:

مگر به تیغ اجل خیمه برکَنم، ورنی — رمیدن از درِ دولت نه رسم و راه من است

بدگویی از پارس یا شیراز: نمونه‌های ذمّ این خطه را در اشعار حافظ (که به ندرت و برخلاف شیفتگی‌اش به زادبوم صورت گرفته) دیده‌ایم. این‌گونه بدگوییها را در شعر برخی دیگر از شاعرانِ اصلاً شیرازی نیز می‌توان یافت، چون مجد همگر:

بر اهل پارس ببارید سنگ لعن و سزاست
که ظالم است به نصّ کلام حقْ ملعون
(سعید نفیسی، مجدالدین همگر شیرازی ۱۷)

طمع ز پارس از آن برگرفت کز خاکش — چو قلب نامش جز عشوهٔ سراب نیافت
(همان ۱۸)

(قلب «پارس» می‌شود «سراب»، البته با تفاوت دو نقطه.)

۸. کشیدن: با ایهام میان حمل کردن و نوشیدن

۹. تورانشه: کدام تورانشاه؟ وزیر شاه شجاع؟ یا پادشاه هرموز؟ غنی میان این دو در تردید است. (تاریخ عصر حافظ ۲۲۶؛ دربارهٔ تورانشاه وزیر، نک. ح ۳۵۳/۹.)

مَن یزید: = حراج، مزایده (نک. ح ۱۹۱/۵.)

مواهب: جمع مَوهِبَة [در پارسی: مَوهبت ـ م] = اعطاء؛ واهب = کثیرالهِبَة [بسیار هبه کننده ـ م] (لسان‌العرب)

طوق گردن: کنایه‌ای است که هم بیانگر وابستگی به چیزی و سپاسدار آن بودن است، و هم آشکار و علنی بودن آن. ممکن است معنی مثبت از آن اراده شود یا منفی، همچنان‌که خاقانی معنای منفی از آن خواسته است: «خواجگانِ باصَلَفْ [= لافزن ـ م] علم لا ینفعْ طوق گردنشان.» (منشآت ۱۹۵)

* * *

این شعر را هومن و دستغیب از دورهٔ چهارم حیات حافظ دانسته‌اند، یعنی برههٔ مربوط به افتادن اختلاف میان او و شاه شجاع، که حافظ عزم خروج از وطن کرد و... یعنی از حدود ۷۶۷ به بعد. دلیل هم بیت ۷ بوده است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۳.)

بنا بر مشهور، حدود چهل‌سالگی یا میانهٔ زندگی آدمی، موقع بلوغ دماغی و روحی اوست، چنان‌که پیامبران نیز بیشتر در حدود همین سن بعثت یافته‌اند. علم و تجربه هم بر این صحّه نهاده که در این حوالی و احوال، ذهن انسان به نوعی خانه‌تکانی می‌پردازد؛ هرچه را که به‌دردخور است نگاه می‌دارد و مابقی را به دور می‌ریزد. نیز بیشتر در همین اوان، شخص به نوعی جمع‌بندی از حاصل حیات دست می‌زند. نمی‌دانم آیا حافظ در هنگام سرایش این شعر به واقع چهل‌ساله بوده و آیا اساساً انگیزهٔ گفتن آن چیزی چون مرور بر ماسبق و وصول به چنان جمع‌بندیی بوده است یا نه، اما چند بیت نخستین می‌تواند چنین تصوری ایجاد کند: لاف زدن چهل‌ساله از چاکری در ساحَت پیر می‌فروش، نظر لطف همیشگی او به شاعر، کسب آبرو و اعتبار میان رندان و بالانشینیِ مورد ادعای شاعر در میخانه و عوالم خرابات، و احساس اسارت در قفسی به مساحت تمامت این جهان و شوق به رهایی از آن (که در غزل قبلی هم به گویاترین زبان ممکن بازگفت) نیز اشارتی معنی‌دار به این‌که مخاطب ممکن است از تفوّه او به دُردآشامی و مستی و خرابی به تصور تحقّق فسق و فساد او

افتد، و آنگاه تبرئهٔ خود به زبانی شاعرانه... آیا نمی‌توان نام اینها را همان احتساب نفس و استنتاج حاصل و باقی حیات گذارد؟ در هر حال آنچه ذکر شد خطوطی است به هم پیوسته که در مجموع ۶ بیت از شعر را در بر می‌گیرد، و بیتهای پایانی را می‌توان نوعی ذیل و زایده بر شعر انگاشت: ابراز دلتنگی از پارس (که بدلی از آن انقباض عارفانهٔ روح در سراچهٔ گیتی می‌گردد) و بالاخره دو بیت مدحیِ تقریباً بی‌ارتباط با قبل. از این میان، من دو بیت ۵ و ۶ را دنبالهٔ هدفمند ابیات پیشین، یعنی بر حول عرفان و معرفت نفس گرفته‌ام، اما مطمئن نیستم که آیا شاعر در عین حال قصد دارد به صورتی کنایی از دور شدن از درگاه شاه وقت و یا خاموشی با وجود این زبان گشاده در حالی که دیگر شعرا همچنان در سخن‌اند یاد کند یا نه. مسأله این است که آیا یک شاعر، هرقدر هم ورزیده در سخن، می‌تواند شعری با دو منظور کاملاً متفاوت (بگیرید جمع میان دین و دنیا) خلق کند؟ گمان نمی‌کنم. ببینید، بحث حاضر اساساً ربطی به وجود یا عدم وجود لایه‌های مختلف معنایی در شعر ندارد، زیرا آنچه نظریهٔ هرمنوتیک بر آن استوار است به خوانش و برداشت خواننده بازمی‌گردد، در حالی که پرسش من در باب حال خود گوینده به هنگام سرایش است. همچنین شاید بتوان شعر را، آن هم البته پس از سرایش، کمابیش به نحوی دستکاری کرد که مطلبی متفاوت را نیز از همین دست تداعی کند؛ باز این هم امری متفاوت است. این را هم می‌دانیم که ساختار ویژهٔ شعر پارسی، امکان جمع میان اغراض مختلف را در ابیات مختلف می‌دهد و جمع بین مدح و عرفان را هم بی‌شمار دیده‌ایم. مراد من جمع میان دو غرض مغایر در یک بیت واحد یا ابیاتی است که کلاًبا غرضی واحد یا مخاطب و منظوری واحد و مشخص سروده شده. این را من در مورد شاعران راستین (و نه شعوذه‌گرانِ شاعرنام) ناممکن می‌یابم. بارها در تفسیر و تحلیل ابیاتی از حافظ میان محبوب و ممدوح در تردید افتاده‌ایم. اشتراک و ابهام در بسیاری الفاظ هم به جای خود، ولی این باز مسألهٔ ماست، نه شاعر. پیشتر یک بار دیگر ذکر کرده‌ام که خلق شعر چندمنظوره ممکن نمی‌نماید، و اگر هم شدنی باشد لاجرم در آن حد از کلیت و انتزاع خواهد بود که دلالت درستی نه بر این دارد و نه بر آن، یعنی شبحی بی‌رنگ و رمق میان خدا و خرما. نه خدایش پرستیدنی است، و نه خرمایش خوردنی. خلاصه: همه چیز می‌تواند باشد مگر غزل سعدی و حافظ. به هر حال در مواردی که دو غرض مخالف و مغایر از یک شعر واحد برآید، باید مطمئن بود که خود شاعر در لحظهٔ سرایشْ بیش از یک غرض و انگیزهٔ یگانه را دنبال نمی‌کرده است: یا خدا و یا

خدایگان. مشکلی یا شکّی اگر هست از ماست که نمی‌توانیم راهی به درون او در آن لحظه بیابیم. بیان برداشت ما از هریک از این دو شق، اگرچه حقّی است مسلّم، اما هرگونه اصراری بر این یا آن در حکم دعوی آگاهی از دل و درون سراینده است و بس.

۱ عمریست تامن در طلب، هر روزگامی می‌زنم
دست شَــفاعت هــر زمــان، در نــیکنامی مــی‌زنم

۲ بی ماه مهرافروز خود، تا بگذرانـم روز خـود
دامــی بــه راهــی مــی‌نهم، مـرغی بـه دامـی مـی‌زنم

۳ اورنگ کو؟ گلچهر کو؟ نقش وفا و مـهر کـو؟
حـــالی مــن انــدر عــاشقی، داوِ تـمامی مــی‌زنم

۴ دانم سر آرد غـصّه را، رنگـین بـرآرد قـصّه را
این آه خون‌افشان که من، هـر صـبح و شـامی مـی‌زنم

۵ تـا بـو کـه یـابم آگـهی، از سـایهٔ سـرو سَـهی
گلبانگ عشق از هر طرف، بـر خـوشخرامی مـی‌زنم

۶ هـرچـند کـان آرام دل، دانـم نـبخشد کـام دل
نـــقش خـــیالی مــی‌کشم، فــال دوامــی مــی‌زنم

۷ با آن‌که از وی غایبم، وز می چو حـافظ تـایبم
در مـــجلس روحـــانیان، گــه گــاه جـامی مــی‌زنم

۱. شَفاعت: (عربی: شَفاعة) از «شَفْع» یعنی زوج، در مقابل «وَتْر» یا «وِتْـر» یـعنی تک، طلاق، فرد. می‌گویند: کانَ وِتْراً فَشَفَعْتُهُ شَفْعاً. [= تنها بود، پس یار و جفت او شدم ـ م] شُفْعَة (در پارسی: شُفعت) = همسایگی؛ شَفیع = یار و همسایه (صحاح) حقّ شُفعه: اصطلاحی است فقهی و حقوقی = حق خریداری که به همسایه یا شریک مِلک داده می‌شود. (دهخدا) شفاعت، با وصفی که ذکر شد، در اصل یعنی همسایگی و یاری؛ اما در اصطلاح کلامی و دینی عبارت است از وساطت و سؤالِ [= طـلبِ، خـواهشِ ـ م] ترک ضرر از غیر، بر سبیل تضرّع، و آن در اسلام ویژهٔ حضرت رسول است. تهانوی، کشاف اصطلاحات الفنون ۱،۸۳۸. منظور این است که در روز رستاخیز، انبیا و اولیا (ع) از بندگان خود به پیشگاه خداوند طلب عفو و مغفرت کرده واسطه می‌شوند. در این مورد آرا مختلف است: معتزله و خوارج با انکار شفاعت گفته‌اند: پس از این‌که کسی وارد آتش دوزخ شد دیگر از آن نجات نیابد. اهل سنت و کَرّامیّه گـفته‌انـد: شـفاعت محقَق می‌شود و بزرگان ادیان شفاعت گنهکاران می‌کنند تا از عـذاب جـهنم نـجات

یابند. (سید جعفر سجادی، فرهنگ معارف اسلامی، ذیل «شفاعت») گفتنی است که یک معنی شفاعت نیز آن است که اهل تناسخ قایل بدان‌اند. عزیز نسفی عقیدهٔ آنان را چنین بیان می‌کند: «چون در قالبْ چندین نفوس جمع آیند و در میان ایشان امتیاز نباشد و کار جمله یکی باشد و آن طلب کمال است، از جهت آن امتیاز نباشد، که امتیاز نفوس به قالب است، و چون قالب یکی بود امتیاز نفوس نباشد، و در این قالب، چون یک نفس کامل شود و به عالم خود بازگردد، جمله را همراه خود ببرد، و بعضی گفته‌اند که معنی شفاعت این است.» (کشف‌الحقایق ۱۸۹)

۲. من محتوای این بیت را همان می‌دانم که در این بیت او دیدیم:

من آدم بهشتی‌ام، اما درین سفر　　　حالی اسیر عشق جوانان مهوشم

(نک. ح ۳۲۹/۳.) در اینجا هم، البته در شکلی متفاوت، می‌گوید: من اکنون از یار خود دورم، و گزیری ندارم از این‌که برای طیّ حیات و سیر خود در جهان خاکی، هر روز نظر با زیبارویی ببازم. مرغ، استعاره از زیباروی گریزپاست که شاعر برای صید او دام می‌گسترد.

۳. اورنگ و گلچهر: از عرایس و معاشیق در اشعارند، چون سعاد، سلمی، دعد و رباب، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و... از این میان، برخی چون دو زوج اخیر دارای داستان و ماجرای مفصّل و مشهورند، اما اورنگ و گلچهر فقط به نام و از خلال اشعار شعرا شناخته‌اند و کسی از قصهٔ آنان خبری ندارد. در فرهنگها هم نوشته‌اند: اورنگ: کسی که عاشق گلچهر بوده، یاگلچهر: کسی که معشوق اورنگ بوده، همین. و اما از «اورنگ و گلچهر» خواجو بیش از دیگر شعرا نام برده و گلچهر را با صفت «خورآیین» آورده است:

سوز پروانه دگر در دل شمع افکندند　　　مهر اورنگ به گلچهر خورآیین دادند
(دیوان ۲۳۶)

آن زمان کان ماه رخشان خورآیین رخ نمود
باغ پرگلچهر گشت و کاخ پراورنگ بود
(همان ۴۱۰)

خبر اندهِ اورنگِ جداگشته ز تخت　　　به سراپردهٔ گلچهر خورآیین که برد؟
(۴۲۷)

خواجو، چه خواهی اورنگ شاهی؟　　　گلچهر خود را بنگر خورآیین
(۴۷۳)

این جماعت بین که اورنگ پریشان‌حال را
ره به خلوتگاه گلچهر خورآیین داده‌اند
(۶۲۰)

(به گمانم این «خورآیین» هم باب طبع حضراتی است که هر چیزی از شمار «مهر» و «خور» را به چیزی به نام آیین مهر یا به قول عده‌ای «فرادهش مهرپرستی» می‌بندند.)

نقش: ایهام: الف. اثر و نشان؛ ب. اصطلاح قمار = عدد روی طاس یا ورق (به قرینهٔ «داو») (نک. ح ۱۴۹/۷.)

وفا و مهر: این زوج نیز از عرایس‌اند. (نک. ح ۲۶۴/۷.)

داو: اصطلاح قمار = نوبت یا دست (نک. ح ۱۵۰/۶.) داو تمام زدن = شرط و گرو بستن بر سر دار و ندار و هست و نیست، کنایه از همه چیز خود را گذاردن (بر سر عشق)

۴. رنگین برآوردن قصه: ایهام: الف. ماجرا و داستان (عشق) را با آب و تاب و شاخ و برگ از کار درآوردن، چه واژهٔ رنگین دارای معانیی مجازی چون با آب و رنگ و جلوه و جلا، آراسته و غیره است. ب. چشم مرا خونبار و دلم را خونین می‌کند و بدین‌سان عشق و ماجرای آن رنگین می‌شود.

۵. تأثیر گرفته از شعر هموزن آن از امیرمعزّی:

از روی یار خرگهی، ایوان همی‌بینم تهی
وز قدّ آن سرو سهی، خالی همی‌بینم چمن

بو: باشد که، امید که؛ نیز با ایهام به معنی آرزو و آگاهی (همچنان‌که در «بو بردن» به معنی آگاه شدن هست.)

سرو سهی: ایهام دارد به لحن یازدهم از سرودهای باربد (به قرینهٔ «گلبانگ» مصطلح در موسیقی). پیشتر هم، به همین صورتِ ایهامی داشت. (نک. ح ۲۴۹/۱.)

۶. بیان طنزآمیز است: می‌دانم که چیزی از یار عایدم نمی‌شود، اما دل خود را خوش و سر خویش را گرم می‌کنم، گاهی با خیالبازی، و گاهی با تفأل به خیر.

۷. روحانیان: در حافظ به دو معنی آمده: الف. به صورت «مجلس روحانیان» (سه بار) به معنی محفل و مجمع عارفان پاکدل و پاکروح و واصِل به معرفت الهی، مجلس انس، محفل راز؛ سعدی:

شاد باش، ای مجلس روحانیان   تا که خورد این می که من مستم به بوی؟
(غ ۶۲۷)

سلطان ولد:

مجلس روحانیان، پاک شد از جانیان

چون ز خدا در درون، لطف فراوان رسید

(دیوان ۱۵۰)

خواجو، بارها دارد، چون:

ای خوشا در مجلس روحانیان، گاه صبوح

دلنوازان عودسوز و پرده‌سازان عودساز

(دیوان ۴۴۵)

عماد فقیه:

از مجلس روحانیان رَوحی به رُوح من رسد

کز کاسهٔ ریحانیت مدهوش و بیهوشم کند

(دیوان ۱۵۶)

هم او، به صورت «مجمع روحانیان»، که همان است:

عماد پیرهن از روی شوق پاره کند　　　اگر به مجمع روحانیان رسد غزلت

(همان ۶۵)

که رسیدن و خوانده شدن غزل شاعر می‌رساند که مجمعی از افراد اهل معرفت است.

ب. در «باغ روحانیان» (یک بار، در ساقینامه):

چو شد باغ روحانیان مسکنم　　　در اینجا چرا تخته‌بند تنم؟

در اینجا معنی متفاوت و مراد عالم بالا یا همان گلشن قدس، چمن قدس و نظایر اینهاست؛ امیرحسن، با آوردن «روحانیان» به معنی ارواح پاک در عالم قدس:

حوریست در صورتْ قمر، انجم ازو زیر و زبر

روحیست ظاهر در بشر، روحانیان حیران درو

(دیوان ۳۲۶)

این بیت از حیث محتوی تا حدودی همچون بیت ۲ است، و آن از این جهت که شاعر از یار دور است و دسترسی به او ندارد؛ پس تنها می‌تواند در محفل عرفا فیضی از تجلی روی او ببرد و از آن مست شود. زیستن در این جهان چنین اقتضا می‌کند. و اما بیت دارای بُعدی دیگر هم هست، و آن این‌که، به رغم دوری و فراق از یار، نباید پیوند از او برید و سیر و سعی در طلب او را رها کرد، همچنان‌که شاعر می‌گوید: من با وجود هجران یار، و به‌رغم توبه‌ام از باده نوشی، گهگاه در محفل اسرار عارفانه از بادهٔ تجلی او سرمست می‌شوم. این آن چیزی است که بر منِ عاشق است، اما وصول و

وصال در ید ارادهٔ یار است. در همین معنی است که مولانا می‌گوید:

دوست دارد یار، این آشفتگی　　　کوشش بیهوده بـه از خـفتگی
(مثنوی ۱، ۱۱۱)

و سعدی:

به راه بادیه رفتن بـه از نشسـتن بـاطل　　　وگر مراد نیابم، به قـدر وسـع بکـوشم
(غ ۴۰۵)

۳۳۷

۱ بی تو، ای سرو روان، با گل و گلشن چکنم؟
زلف سنبل چه کَشم؟ عارض سوسن چکنم؟

۲ آه، کز طعنهٔ بدخواه ندیدم رویت
نیست چون آینه‌ام روی ز آهن، چکنم؟

۳ برو، ای ناصح، و بر دُردکشان خرده مگیر
کارفرمای قَدَر می‌کند این، من چکنم؟

۴ برق غیرت چو چنین می جهد از مَکْمَن غیب
تو بفرما که منِ سوخته‌خرمن چکنم؟

۵ شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت
دستگیر ار نشود لطف تَهَمتن چکنم؟

۶ مددی گر به چراغی نکند آتش طُور
چارهٔ تیره شب وادی اَیمَن چکنم؟

۷ حافظا، خلد برین، خانهٔ موروث من است
اندرین منزل ویرانه، نشیمن چکنم؟

۲. آه و آینه: از مضامین رایج است، بر پایهٔ تیره شدن آینه از آه کشیدن. در اینجا روی یار به طریق تشبیه مضمر به آینه مانند شده که نفَس شوم خصم بدخواه آن را تیره می‌کند:

تا چه کند با رخ تو دود دل من — آینه، دانی که تاب آه ندارد

محتمل است که «بدخواه» در اینجا همان خصم یا دشمن با مدلول ابلیس باشد که بدسگالی او پوشندهٔ وجه حق می‌شود. به هر حال، این بدخواه، چنان‌که خواهیم دید، سخت‌روی، گستاخ و ستیزگر نیز خوانده می‌شود. بی‌گمان «آه» مربوط به خود شاعر است، چه این بدخواه طبعاً اهل «آه» نیست بلکه نفَس ناخوش و کین‌توزانه دارد. (نیز در مورد آه و آینه، نک. ح ۱۲۳/۵.)

م: (در: آینه‌ام) شناسهٔ اضافی یا ملکیِ مقدّم واقع شده است متعلق به «روی» (= رویم).

روی: ایهام: الف. فلز معروف، که آینه را گاهی از آن هم می‌ساختند، چه روی و آهن هردو صیقل‌پذیرند. ب. روی و رخسار؛ به معنی اخیر چنین می‌شود: سخت‌رو، پررو، لجوج و ستیزه‌گر (همچون آن بدخواه) نیستم. صفت «سخت‌رو»، که از عبارت برمی‌آید، کنایه از مردم درشت ناهموار است. سخت‌رویی = پررویی، سماجت، مقاومت، پایداری (دهخدا) سعدی:

چو سندان کسی سخت‌رویی نکرد　　　که خایِسکِ تأدیب بر سر نخَورد
(بوستان ۱۲۲)

(خایسک = پتک) ناصر بخارایی آینه را سخت‌رو و گستاخ خوانده است:

مرا دشوار می‌آید که با رویت به آسانی　　　مقابل گردد آینه به روی سخت و پیشانی
(دیوان ۳۹۲)

(پیشانی: در معنی ایهامی گستاخی است.) سخت‌رویی آینه هم همان است که حافظ گفت، یعنی رویش از فلز روی و آهن است. در روزگار ما هم روی افراد پررو را از حیث سختی به سنگ‌پای قزوین مانند می‌کنند. ایهام «روی» به فلز از دیرباز رایج بوده؛ مثلاً سنایی:

از صفا صورت معاینه‌ای　　　زان که هم روی و هم آینه‌ای
(حدیقه ۱۲۰)

(چنین است متن؛ رویی و؟ روی وَ؟) در بیت منقول از ناصر هم این ایهام در «روی» هست.

آینه و آهن: در قرون قدیم آینه را بیشتر از آهن، و گاه روی، می‌ساختند، و آینه از شیشه و جیوه ظاهراً در قرون اخیر رواج یافته است. برای این کار، ورق آهن را آن‌قدر صیقل می‌دادند که کاملاً عکس‌پذیر می‌شد. غزالی: «هیچ آهن نیست که به اصل فطرتْ شایستهٔ آن نیست که از وی آینه‌ای آید که صورت عالم را حکایت کند.» (کیمیا ۱، ۳۱) شیخ اشراق: «اگر تقدیراً آئینه را چشم بودی و در آن هنگام که در برابر خورشید است در خود نگریستی، همه خورشید را دیدی، اگرچه از آهن است.» («لغت موران»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۰۹) خواجه نصیر، دربارهٔ نوعی از آینه به نام «چینی»: «آهنِ چینی، مرکّبی است که در اقصاءِ بلاد طغماج از آن آینه‌ها ساخته‌اند.» (تنسوخ‌نامه ۲۲۴) زکریای قزوینی: «در مدینهٔ رابعه [در بابِل ـ م] آئینه‌ای بوده از آهن؛ چون مردی از اهل خود غایب گشتی و می‌خواستند که احوال او را معلوم نمایند که در چه کار است، بر نام وی نظر در آن مرآت می‌کردند.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۲۸) مولانا:

آیـنهٔ آهـن بـرای پـوستهاست　　　آینهٔ سیمای جان سنگی‌بهاست
(مثنوی ۲،۲۵۲)

و اما گمان می‌کنم حافظ در بیان سخت‌رویی آهن از این بیت نظامی نیز تأثیر گرفته باشد:

اگر نه زاهن و سنگ است رویم　　　وفا از سنگ و آهن چند جویم؟
(خسرو و شیرین ۲۴۰)

حافظ خود در بیتی با مضمون شبیه به بیت متن، و با همان صنایع، می‌گوید:

روی جـانان طـلبی، آیـنه را قـابل سـاز　　　زان‌که هرگز گل و نسرین ندمد زاهن و روی

۳. دقیقاً با همین مضمون:

برو، ای زاهد، و بر دردکشان خرده مگیر　　　که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

کارفرمای قدر: پیداست که حضرت حقّ است.

۴. قدری شبیه به این:

برقی از منزل لیلی بـدرخشید سـحر　　　وه که با خرمن مجنون دل‌افگار چه کرد

غیرت: اینجا غیرت معشوق (حقّ) مراد است. (نک. ح ۷۵/۸.)

مَکمَن: از مصدر کُمون = اختفا؛ از همین مادّه است «کمین» در حـرب. (صـحاح) کمین به معنی رایج در جنگ یا شکار، در فرهنگهای ما پارسی دانسته شـده. کـمین: خصم را غافل ساختن بود تا خود را ناگاه برو رسانند. (صحاح‌الفرس)

بفرما: معنای «امر کن» و «بگو» هردو را می‌توان اراده کرد. فاعل آن ظاهراً «ناصح» در بیت قبل است. در بیشتر نسخ نیز این دو بیت دنبال یکدیگرند. در غیر این صورت می‌توان مخاطبی نوعی و مفروض را فاعل «بفرما» گرفت.

۵. خود خواجه با بهره‌گیری از داستانهای شاهنامه:

شـاه تـرکان سـخن مـدّعیان مـی‌شنود　　　شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش بـاد

سوختم در چاه صبر از بهر آن شـمع چگـل
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟

شاه ترکان: دربارهٔ افراسیاب، نک. ح ۴۲۵/۳. مضمون برگرفته از ماجرای بـیژن و منیژه در شاهنامه است: به دنبال استمداد گروهی از کشاورزان، که گرازها کشت ایشان را تباه کرده‌اند، از کیخسرو، بیژن دلیر و بی‌باک عهده‌دار دفع گرازها می‌شود، سـر از سرزمین توران درمی‌آورد. دخت پری‌روی شاه ترکان را می‌بیند، دل به او درمی‌بازد و با او در چادری به بوس و کنار می‌نشیند. مردان افراسیاب او را می‌گیرند و شاه فرمان

می‌دهد او را به کیفر این گستاخی به دار برکشند. پیران ویسه پادرمیانی می‌کند و بیژن را در بُن چاهی ژرف به بند می‌کشند. سرانجام، کیخسرو، با دیدن بیژن در حال اسارت در جام جهان‌نمای خویش، رها ساختن او را به رستم می‌سپارد، و او در جامهٔ بازارگانی ناشناس به توران می‌رود. در لحظهٔ مقرّر، با کشتن سپاهیان توران و ویران کردن اردوگاهشان، بیژن را می‌رهاند. (شاهنامه ۵، ۶ به بعد)

شاه ترکان احتمالاً فقط به منظور تلمیح و بهره‌گیری مضمونی آمده، و نه (چنان‌که اغلب بر آن‌اند) برای کنایه زدن به شاه وقت، مثلاً شاه شجاع. دلیل من بر این مدّعا: به فرض که «شاه ترکان» را با توجه به سوابق امرْ شاه شجاع بگیریم (که خود معلوم نیست) در صورتی که مثلاً اراده به تعذیب و تأدیب شاعر کرده باشد چه کسی، از جمله قطب‌الدین تهمتن (یا پسرش) یارای تخلیص او دارد؟ این شاه کوچک کجا و شاه شجاع کجا؟ حضرات گاهی زیاده از مضامین شاعرانه و تلمیحی حکم بر واقع حال می‌فرمایند.

پسندیدن شاه ترکان: با ماجرای بیژن تناسبی و علقه‌ای ندارد، چون نه تنها در آن هیچ گونه نشانی از این پسند دربارهٔ بیژن نیست بلکه جز خشم و خروش و آهنگ کشتن یا شکنجه کردن این دشمن دلیر به چیزی برنمی‌خوریم. بنا بر این، دو احتمال می‌توان داد: یکی این‌که، با توجه به تضاد میان «پسندیدن» و «به چاه انداختن»، قصد طنز (از نوع شاد و سبک یا همان طیبت) در میان بوده؛ دیگر این‌که «پسندید» را از آن‌روی آورده باشد تا شاه وقت (حال خواه شاه شجاع و خواه هرکس دیگر) از مضمون و استمداد شاعر از یک شاه دیگر نرنجد. این دو فرض با همدیگر جمع‌ناپذیر هم نیستند. به هر حال باز الله اعلم.

تهمتن: ایهام: الف. لقب رستم (بیشتر چنین است، اگرچه گاهی برای اسفندیار هم به کار رفته.) تَهْم tahm: بزرگ و دلاور و عظیم و بی‌همتا؛ جهانگیری. قوی، نیرومند؛ دقیقی:

کِرا بخت و شمشیر و دینار باشد   و بالا و تنْ تَهم و پشت کیانی

(دیوان ۱۰۷)

پارسی میانه tahm، ایرانی باستانی تَخْمَ taxma؛ جزءِ اولِ نامهایی چون تهماسب؛ نیز رَتَئوسْتَخْمَ (رستم در پهلوی) = تناور، دارای پیکر نیرومند (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تهم»، با کاست و فزود)

ب. یکی از شاهان روزگار حافظ، که در آن اختلاف است. خانلری در فهرست

«بعضی از لغات و تعبیرات» نوشته: پسر قطب‌الدین تهمتن، و به همین سان معین می‌نویسد: در عصر حافظ دوتن از حکمرانان جزیره (هرموز، هرمز) نامبردارند: نخست قطب‌الدین تهمتن بن گُردانشاه که تا ۷۴۷ پادشاه آن جزیره بود. دوم تورانشاه بن قطب‌الدین تهمتن مذکور (۷۴۷ـ۷۷۸ یا ۷۷۹) که سی سال پادشاه هرمز بود با لقب «ملک‌البحر» [حافظ: پادشه بحر؛ ۳۱۶/۸ ـ م] (حافظ شیرین‌سخن ۲۵۰، به تلخیص) این نگارنده به دلیل پیشگفته در این‌که «شاه ترکان» شاه شجاع بوده باشد تردید کرد. استاد معین هم بر این نظر بودند، ولی با استدلالی متفاوت: «اگر مراد از تهمتن ـ علاوه بر رستم ـ قطب‌الدین تهمتن باشد "شاه ترکان" بر خلاف تعبیر متداول [...] شاه شجاع نتواند بود، زیرا شاه شجاع از ۷۶۰ تا ۷۸۶ سلطنت می‌کرده در حالی که تهمتن مزبور از ۷۱۸ تا ۷۴۷ حکومت می‌کرده است، و احتمال ضعیفی هم می‌رود، و آن این غزل راجع به تورانشاه بن تهمتن باشد و در این غزل به مناسبت "شاه ترکان" و "چاه" نام پدر را به پسر اطلاق کرده است. برخی از این غزل استنباط کرده‌اند که خواجه خواسته است از شیراز رخت بربندد و "منزل ویرانه" در مقطع غزل اشاره به آن است و وی از پادشاه هرمز طلب عاطفت کرده، ولی به هیچ وجه دلیلی در دست نیست که این آرزوی وی صورت وقوع یافته باشد.» (همان ۲۵۸) غنی، دربارهٔ قطب‌الدین تهمتن: هنگامی‌که ابواسحق اینجو درصدد تحکیم پادشاهی خود برآمد قطب‌الدین تهمتن مال کافی نزد او فرستاده فرمانبردار شد. (تاریخ عصر حافظ ۸۶) ستوده، دربارهٔ پسر قطب‌الدین: در سال ۷۶۸ تورانشاه بن قطب‌الدین تهمتن هدایا و نفایس بسیار برای سلطان قطب‌الدین اویس، پسر شاه شجاع، فرستاد، و اویس پس از دریافت این اموال به فکر نافرمانی افتاد، ولی شاه شجاع وی را عفو کرد. (تاریخ آل مظفر ۱۵۷ـ۱۵۸) سرانجام، علامه قزوینی تردیدی ندارد که مراد حافظ در شعر حاضر همین تورانشاه، پسر تهمتن، است که سی سال معاصر حافظ بوده، نه خود قطب‌الدین. مقصود حافظ از این بیت را (اگر به واقع از او بوده باشد) هم او دانسته است:

شاه هرموزم ندید و بی‌سبب صد لطف کرد

شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد

(یادداشتها ۹، ۴۴ـ۴۵؛ خانلری: «بی سخن صد»؛ قزوینی قطعه را ندارد.)

۶. خود خواجه:

شب تار است و رهِ وادی اَیمَن در پیش　　　آتش طور کجا، موعد دیدار کجاست؟

آتش طور: نمادی است از امید به هدایت و ره یافتن و پیوستن به دلدار. (نک. «آتش موسی» در: ح ۴۷۷/۲.)

وادی ایمَن: منطقه‌ای در طرف راست کوه طور، نماد راه تیره و پر از خوف و خطر در سلوک عارفانه است. (نک. ح ۲۷/۲.)

۷. نشیمن کردن: فعل «کردن» را می‌توان، یا بهتر است، فعل تامّ (=ساختن) گرفت، چون نشیمن اسم است.

این‌که شاعر بهشت را «ملک موروث» گرفته از آن‌روی است که اعطایی از حق است، و رابطهٔ بنده با پروردگار چون فرزند نسبت به پدر است، با این فرق که در اینجا این فرزند است که میرنده است. در این تشبیه فقط اعتبار فرزندی و پدری ملحوظ است و لاغیر.

* * *

غزل را هومن و دستغیب جزو دورهٔ چهارم حیات حافظ، یعنی بروز اختلاف با شاه شجاع و میل او به جاهای بیرون از شیراز، طبقه‌بندی کرده‌اند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۰۵ـ۷۰۶.) این‌که حافظ قصد مدح تهمتن یا پسرش تورانشاه را داشته انکارناپذیر است، ولی این‌که او از «شاه ترکان» نظر به شاه شجاع و آن قضایا داشته برای این نگارنده محل تردید است، چنان‌که نظر خود را در توضیح بیت ۵ بازگفت. نیز دیدیم که استاد معین هم با این فرض به دلایل تاریخی مخالف بودند. دیدیم که تورانشاه بن تهمتن هم سی سال معاصر حافظ بوده. به‌راستی حضرات به کدام دلیل روشن چنین زمان‌بندیی برای شعر کرده‌اند؟

۱ من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم
محتسب داند که من این کارها کمتر کنم

۲ من که عیب توبه‌کاران کرده باشم بارها
توبه از می، وقت گل، دیوانه باشم گر کنم

۳ چون صبا مجموعهٔ گل را به آب لطف شست
کج‌دلم خوان گر نظر بر صفحهٔ دفتر کنم

۴ لاله ساغرگیر و نرگس مست و بر ما نام فِسق
داوری دارم بسی، یا رب، کرا داور کنم؟

۵ عشق دُردانه‌ست و من غوّاص و دریا میکده
سر فروبردم در آنجا، تا کجا سر برکنم

۶ گرچه گردآلود فقرم، شرم باد از همّتم
گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم

۷ من که دارم در گدایی گنج سلطانی به دست
کی طمع در گردش گردون دون‌پرور کنم؟

۸ بازکَش یک دم عِنان، ای تُرک شهرآشوب من
تا ز اشک و چهره، راهت پر زر و گوهر کنم

۹ دوش لعلت عشوه‌ای می‌داد حافظ را، ولی
من نه آنم کز وی این افسانه‌ها باور کنم

۱. خواجه بارها نظایر این بیت را دارد، همچون:

حاشا که من به موسم گل ترک مَی کنم — من لاف عقل می‌زنم، این کار کَی کنم؟

من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی‌کنم — صد بار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم

نیز او محتسب را در اینجا به قصد طنزآفرینی به شاهد میخواری و شاهد بازی خود گرفته، همان گونه که در این بیت برای خالی بودن ساغرش:

عمریست، پادشاها، کز می تهیست جامم
اینک ز بنده دعوی، وز محتسب گواهی

دستغیب از معین نقل قول می‌کند که: حافظ از وعده‌ای که به برهان‌الدین، وزیر

مبارز، برای ترک رندی داده بود پشیمان شد و این غزل را سرود. (حافظ شیرین‌سخن ۲۸۲؛ در بحثی دربارهٔ این غزل در حافظ‌شناخت ۲، ۶۲۹ـ۶۳۰) این بیت و همانندهای آن از مضامین رایج غزل است و بعید است برای سروده شدن آنها نیازی به قول و وعدهٔ ترک رندی و میخواری به کسی باشد.

۳. مجموعهٔ گل: «مجموعه» به تنهایی یعنی دفتر، جُنگ و سفینه:

خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکیست　　　مجموعه‌ای بخواه و صراحی بیار هم

«مجموعهٔ گل» ترکیبی تشبیهی است به دلیل شباهت گلبرگهای گل سرخ به اوراق دفتر:

قدر مجموعهٔ گل، مرغ سحر داند و بس　　　که نه هرکو ورقی خواند، معانی دانست

این هم مثل «دفتر گل» و «دفتر نسرین و گل» است.

آب لطف: ترکیب تشبیهی، که لطف و لطافت به آب (که خود مجازاً به معنی رونق، جلا، طراوت و امثال اینها و خود نماد پاکی است) مانند شده. این تشبیه، به رغم سادگی ظاهر، دارای ارزش بیانی بسیار است. در این بیت او، هم دربارهٔ شعر وی: حافظ، چو آب لطف ز نظم تو می‌چکد... (۸۷/۱۱)

شستن: ایهام: الف. پاکیزه کردن گل از غبار و طراوت بخشیدن به آن تا به زیباترین جلوه و خوشرنگ‌ترین حالت خود دست یابد. ب. مجموعه شستن، از آن‌روی که دفاتری که از پوست ساخته می‌شد قابل شستن برای استفادهٔ مجدّد یا به هر حال از بین بردن بود، همچنان‌که لوح یا تختهٔ مشق نیز قابل ستردن بود؛ سنایی:

همچو مردان درآی در تک و پوی　　　تختهٔ گفت از آب روی بشوی

(حدیقه ۹۴)

سعدی: «دفتر از گفته‌های پریشان بشویم...» (گلستان ۵۳) خود خواجه هم از شستن لوح می‌گوید:

سرشک من، که ز طوفان نوح دست ببرد　　　ز لوح سینه نیارست نقش مِهر تو شست

کج‌دل: = کج‌ذوق، بدسلیقه (معین، دهخدا، که تنها همین بیت را به شاهد داده است.) کژطبع

دفتر: نمادی است از علم رسمی، مکتسب و دنیوی، همچون «مدرسه» که به تعبیر عرفا چیزی بجز قال و قیل نیست. اما دفتر گل یا دفتر اشعار از این قاعده بیرون‌اند، چه مرتبط با عوالم ذوق و جمال‌اند، همچنان‌که حافظ «دفتر اشعار» را درست در برابر همان قال و قیل‌ها گذارده است:

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر چه وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است؟

جزءِ «تر» در «دفتر» دارای ایهام ترجمه یا جزء با «آب» و «شستن» است. قدما قایل به چنین ایهامی نیز بودند، همچنان‌که مثلاً «کم» در «کمر» (مطابق قزوینی؛ خانلری: گهر) ایهام تضاد با «بیش» می‌سازد:

بدان کمر نرسد دست هر گدا، حافظ خزانه‌ای به کف آور ز گنج قارون بیش

این بیت را می‌توان بیت‌الغزل خواند، و از اوجهایی است که در هنر شعر می‌شود دید. آنگاه که باد صبا آبی از لطافت و طراوت بر گل می‌ریزد، به‌راستی کژطبعی است این لحظهٔ جادویی و خجسته را رها کردن و به علم دفتر دل خوش داشتن یا حال را وانهادن و قال راگرفتن. در چنین موسمی هرگونه حرف و سخنی بجز عشرت کردن و لذّت بردن از جمال جهان و جهان جمال در حکم بیهوده کاری و لغواندیشی است. آن لحظه فرّار است ولی دفتر برقرار. این هم برای خود فلسفه‌ای است، و به رغم ظاهر ساده‌اش چیزی نیست که به سادگی به کف آید. به هر حال، بیت زیر نیز در همین معنی است: رها کردن علم نظری و آموختن علم نظر:

حافظ، رسید موسم گل، معرفت مگوی دریاب نقد وقت و ز چون و چرا مپرس

هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد؛ معرفت گفتن خوب است، اما نه در لحظهٔ شهود زیبایی.

موسیقی بیت را هم باید شنید، مثل مصوّتهای پیاپی «اُ» در لخت نخست و «اَ»های متعدد و هجاهای گر ـ ظر ـ بر ـ تر در لخت دوم.

۴. ساغر لاله: حسن تعلیلی و تشبیهی بر پایهٔ شکل جام‌گونهٔ لاله، که آن را در اشعار در موارد بی‌شمارْ قدح یا جام به دست دیده‌ایم.

فِسق: معنی نخستینهٔ آن در تازی، بیرون آمدن خرما از پوست، و آنگاه عصیان و ترک امر خداوند و بیرون آمدن از طریق حق است. فُسوق = خروج از دین و به همین سان میل به معصیت، همچنان‌که در تنزیل دربارهٔ ابلیس آمده: فَفَسَقَ عَن امرِ رَبِّهِ [کهف ۱۸ ـ م] (لسان‌العرب) مطابق قرآن، ظلم، استکبار، کفر، نفاق، خمرخواری، قمار و غیره از مصادیق فسق است. فسق: گذاشتن حکم خدای تعالی، بیرون آمدن از فرمان خدای عزّ و جلّ؛ تاج‌المصادر بیهقی، مصادراللغهٔ زوزنی. کار بد، گناه، زنا، ناپارسایی (معین، دهخدا)

داوری: اینجا به نظر می‌رسد ایهام داشته باشد: الف. مورد دادخواهی؛ ب. دعوا، دعوی، مرافعه، نزاع؛ اما در حافظ به صورت مستقل به معنی دوم هم آمده است:

خوش کرد یاوری فلکت روز داوری — تا شکر چون کنی و چه شکرانه آوری

(نک. ح ۴۴۲/۱.)

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

عهد و پیمان فلک را نیست چندان اعتبار — عهد با پیمانه بندم، شرط با ساغر کنم

سایه و نیساری هم آن را دارند، اما در هیچ‌یک از نسخ متعدّدِ مقدّم بر خلخالی (۸۲۷) نیامده. گمان هم نمی‌کنم نبود آن حیف و غبنی باشد.

۵. غوّاص: غوّاصی در قدیم نیز کار و شغلی بوده کاملاً فنّی و تخصصی، که با وسایل و لوازم خاص آن زمانها صورت می‌گرفته، در اوقاتی خاص و در اعماقی معیّن از آب. بهترین ساعت آن در وقت طلوع آب بوده که قعر آب قابل رؤیت می‌بوده، و بهترین فصل آن در برج حَمَل، زیرا در خزان و زمستانْ آب تیره و موّاج و برای غوص نامساعد است. غوّاص حبلی بر میان می‌بسته است تا به موقع، از جمله به هنگام حملهٔ وال و کوسه، با آن بیرون کشیده شود. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ این فن و جزئیات آن، نک. بیرونی، الجماهر فی الجواهر ۲۳۶ـ۲۵۱؛ عرایس‌الجواهر ۸۸ـ۹۲، که بحث ابوریحان در میان تمامی منابع کانی‌شناسی قدیم از همه جامعتر، غنی‌تر و عالمانه‌تر است.) «در سالی دو ماه غوص توان کرد، به هنگام آنک آفتاب در سرطان و اسد باشد، به سبب آنک درین هنگام در دریای [کذا ـ م] جایی که آب تُنُک باشد گرم بود. هرآینه نهنگ به قعر بحر گریزد. آنگاه غوص توان کرد.» (عرایس‌الجواهر ۸۵)

سر برکردن: اینجا سر بیرون آوردن، سر درآوردن؛ کجا سر برکنم: یعنی نمی‌دانم از کجا سر درخواهم آورد. این فعل به گمانم متفاوت با «سر برکردن» در این بیت اوست:

سر ز حیرت به درِ میکده‌ها برکردم — چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

اما برخی پژوهندگان این‌دو را یکسان معنی کرده‌اند. (نک. ح ۲۱۴/۴.)

۶. آب: مجازاً به معنی نور، جلا و درخشندگی است، و دارای ایهام تناسب با «چشمه» و ایهام تضاد با «تر» (= آلوده) است به دلیل پاکی و پاک‌کنندگی آب.

دامن تر کردن: «تر» خود به طریق مجاز به معنی آلوده است، چنان‌که جمع آن را به «تران» (= آلودگان) بسته‌اند؛ خاقانی، دربارهٔ آب: «بل‌که آب از تری، گره در گره و شکن در شکن می‌نمود [...] آری، همه تران پیچ در پیچ باشند.» (منشآت ۴) تردامن هم به همین معنی یعنی آلوده‌دامن:

دوش رفتم به درِ میکده خواب‌آلوده — خرقه تردامن و سجّاده شراب‌آلوده

دامن تر کردن، خود دارای ایهام است: الف. دامن آلوده کردن؛ ب. بهره گرفتن،

یعنی چیزی مثل لب تر کردن در مورد مَی و دیگر مایعات.

شاعر می‌گوید: برای فردی بلندطبع چون من، فیض خواستن حتی از خورشید (که بی‌دریغ نور می‌افشاند) در حکم آلودگی و رسوایی است.

قزوینی و سایه در اینجا افزون دارند:

عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست   تنگ‌چشمم گر نظر در چشمهٔ کوثر کنم

حافظ نظیر آن را نیز دارد:

در آتش ار خیال رخش دست می‌دهد   ساقی، بیا، که نیست ز دوزخ شکایتی

این بیت (به خلاف بیت پیشگفته) در برخی نسخ قدیم مثلاً مورّخ ۸۲۱، ۸۲۲ و ۸۲۳ هست، و لذا احتمال اصالت آن بالاست، و نیز بلند و متناسب با اسلوب حافظ می‌نماید. در هر حال، بیتی است گویا در تفاوت بینش زاهدانه و عاشقانه، و این‌که در عالم عشق باید خود معشوق را دوست داشت و پیرو خواست او بود، و نه سوداندیشانه به پرستش وی نگریست.

۷. طمع: به پارسی: آز، آزمندی؛ عزیز نسفی: «طمع امّ‌الخبائث است.» (مقصد اقصی ۲۱۶) (نک. «آز» در: ح ۲۷۳/۳.)

گردون دون‌پرور: کمتر شاعری هست که با «گردون» و «دون» صنعت نساخته باشد، چون «گردون» به اصطلاح «جناسْ سرِ خود» است.

۸. عنان بازکشیدن: کنایه از توقف و درنگ کردن

اشک ـ چهره، با زر ـ گوهر دارای لف و نشر مشوّش است: زر به چهره (زرد بر اثر عشق) برمی گردد، و گوهر به اشک.

قزوینی و سایه پس از این علاوه دارند:

من که از یاقوت و لعل اشک دارم گنجها   کی نظر در فیض خورشید بلنداختر کنم

اما نیساری آن را الحاقی دانسته. آیا بیت ۷ (من که دارم در گدایی...) همراه با لخت دوم از بیت ۶ (گر به آب...) با توجه به اشتراک در عناصر، نمی‌تواند بی‌نیازکننده از این بیت باشد؟ یک سخن، به‌ویژه در حافظ، تا چه حد باید تکرار شود؟

۹. عشوه: اینجا نیز هردو معنی، یعنی کرشمه و فریب (این یک به قرینهٔ «افسانه») لحاظ شده است. «عشوه دادن» مقابل «عشوه خریدن»، که هردو در این بیت آمده‌اند:

عشوه می‌داد که: از کوی ملامت نرویم   دیدی آخر که چنان عشوه خریدیم و برفت؟

(نک. ح ۸۵/۴.)

لب یار گاهی وعدهٔ فریبنده می دهد. شاعر می‌گوید: تا لب دلدارْ او را به کام نرساند

هیچ وعده‌ای را از او نخواهد پذیرفت. حافظ چند بار از عشوه و فریب لب یار سخن گفته است، همچون:

کام جان تلخ شد از صبر که کردم بی‌دوست   عشـوه‌ای زان لب شـیرین شکـربار بـیار

لعلت: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: لعلش؛ خانلری مطابق بـا اقـدم نسـخ (چـند نسخهٔ اقدمِ پیاپی) است. در این حالت، «لعل» (=لب) منزلت یک شخص را دارد؛ اما هرچند این منزلت در «لعلش» هم وجود دارد، اما با وجه اخـیر امکـان آن هست کـه ضمیر «وی» را به جای ارجاع به لب یار به خود او راجع بدانیم، و این یعنی فائت شدن ارزش هنری. حال اگر ایهام‌دوست باشیم ممکن است همین را اختیار کنیم، ولی آیا به‌راستی لطفی در چنین ایهامی می‌توان سراغ جست تا نشود از آن گذشت؟ بنا بر این «لعلت» خیال خواننده را راحت می‌کند تا عشوه را از لب بداند. لطف دیگر آن این‌که شاعر، رو در روی یار می‌گوید: من دوستدار خود تو هستم ولی وعدهٔ لب تو را (بـه دلیل خُلفهای فـراوان) قـبول نـدارم، و بـه عـبارت دیگـر، بـه وضـوحْ لب را بـا یک شخصیت جداگانه نسبت به معشوق در نظر مجسّم می‌کند. شعرا هم، مطابق نـوعی سنّت، گاه لب را از خود یار جدا انگاشته‌اند تا خصوصیت یا صفتی خـاص را بـه آن اسناد دهند؛ نظامی، دربارهٔ شیرین:

ازین سو حلقهٔ لب کرده خـاموش   ز دیگر سو نهاده حـلقه در گـوش
(خسرو و شیرین ۱۴۵)

عتابش گرچه می‌زد شیشه بر سنگ   عـقیقش نـرخ مـی‌برّید در جـنگ
(همان ۲۱۰)

* * *

این غزل هم، از نظر چندی و چونی بیتها، در چاپها مختلف و میان ۷ تا ۱۳ بـیت متغیر است: نائینی ـ نذیر احمد ۷ (کمترین)، خانلری ۹، عیوضی ۱۰، نیساری (دفتر دگرسانیها) ۱۱، قزوینی و سایه ۱۲، و انجوی ۱۳ بیت (به‌گمانم بیشترین تعداد) و دیگر چاپها میان اینها. نیساری تعداد ابیاتی را که به نظر ایشان زاید بر متن‌اند ۱۰ بیت ذکر کرده، که خود بـه انـدازهٔ یک غـزل نسـبتاً بـلند است. ایـن خـود گـوشه‌ای است از دشواریهای تصحیح چنین متنی، و گویای دستکاریها و کاست و فزودهای بسیار در میان ۳۵ نسخه‌ای است که مبنای کار نیساری در مورد غزل حاضر بوده است. از آنان که این یا آن نسخهٔ تصحیح شده (به‌ویژه خانلری) را نسخهٔ نهایی می‌دانند مـی‌توان

پرسید: آیا در چنین هنگامه‌ای اساساً امکان آن هست که با چنین اطمینانی از وصول به یک نسخهٔ غایی و خالص و خلّص سخن بگوییم؟

و اما در میان ابیات اضافی یا الحاقیِ مذکور در دفتر دگرسانیها(۲،۱۱۴۲) این بیت، با آن‌که در خانلری و قزوینی نیامده (اما انجوی دارد) متناسب با شیوه و مضامین حافظ می‌نماید:

من، که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود وعدهٔ فردای زاهد را چرا باور کنم؟

نظایری هم در اشعار دیگران دارد. (برای نمونه‌ها، نک. ح ۳۴۰/۷؛ نیز نک. ح ۱۶۰/۵.)

در بیشتر نزدیک به همهٔ بیتها یک بنمایه تکرار می‌شود، که مایعات است: می، آب، ساغر، دریا، چشمه و اشک. اینجا هم می‌توان گفت که همه چیز از آب زنده است. در بیت ۳ (چون صبا...) هم، که مایعی آنچنانی در آن نیست، «آب لطف» آمده، یا در بیت ۶ «چشمهٔ خورشید». و اما در بیت ۵ (عشق دردانه‌ست...) آب دریا و باده به هم می‌آمیزند. شاید یکی از دلایل تعدد این بنمایه این است که شاعر در چند بیت به مخاطب حالی می‌کند که به هیچ‌روی قصد ترک آن آب آتشناک را ندارد. وانگهی، گیاهان (که مظهر کندی حیات‌اند) نیز مست از باده‌اند (لاله و نرگس) پس اولاً منِ انسان چگونه از این مجموعه بیرون بمانم؟ ثانیاً این همه مست هست؛ چرا تنها نام من به نافرمانی بر سر زبانهاست؟ ابیات متضمن باده، مطابق معمول به عشق و سرمستی حاصل از آن می‌پیوندد و ترکیب شراب و عشق کامل می‌شود. پیام شعر هم می‌تواند این باشد: آن دنیایی که انسان در درون خود از سرمستی، حسّ ذوق و جرعه کشیدن از بادهٔ زیباییهای مسحورکننده و غوطه خوردن در دریای مهر و محبت می‌آفریند، و (این بسیار مهم است) این بی‌نیازیِ درونی در عین فقر برونی، هرگز و هرگز جایی برای نگریستن به چشمهٔ خورشید و دریوزگی از انوار این فروریزندهٔ روشنی بر جهانیان باقی نمی‌گذارد. این همان «گنج سلطانیِ» درون است، گنجی که اشکهای شاعر در پای معشوق را هم به زر و گوهر بدل می‌سازد. پس دیگر چه چیزی را باید از روزگار درخواست؟

۱ صنما، با غم عشق تو چه تدبیر کنم؟
تا به کی در غم تو نالهٔ شبگیر کنم؟
۲ دل دیوانه ازان شد که نصیحت شنود
مگرش هم ز سر زلف تو زنجیر کنم
۳ با سر زلف تو، مجموع پریشانی من
کو مجالی که یکایک همه تقریر کنم؟
۴ آنچه در مدّت هَجر تو کشیدم، هَیهات
در یکی نامه، مُحال است که تحریر کنم
۵ آن زمان کآرزوی دیدن جانم باشد
در نظر نقش رخ خوب تو تصویر کنم
۶ گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد
دل و دین را همه دربازم و توفیر کنم
۷ دور شو از برم، ای واعظ، و بیهوده مگوی
من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم
۸ نیست امّید صلاحی ز فَساد حافظ
چون که تقدیر چنین است، چه تدبیر کنم؟

۱. ناصر بخارایی:

روزی بزنم دست و سر زلف تو گیرم تاکی ز غمت نالهٔ شبگیر توان کرد؟
(دیوان ۲۳۸)

شبگیر: = در دل شب؛ نک. ح ۱۰/۴.

۲. ناصر، مطلع همان غزل:

گر چارهٔ تقدیر به تدبیر توان کرد قید دل دیوانه به زنجیر توان کرد

شد: (فعل تامّ) = گذشت (نک. «آن شد» در: ح ۳۴/۷.)

نصیحت شنود: کذا قزوینی، نیز سایه؛ نیساری: پذیرد درمان؛ آن‌گونه که از ثبت ایشان از نسخ برمی‌آید، قدیمترین نسخه (حیدرآباد ۸۱۸) به صورت اخیر است، اما

این‌که چرا خانلری آن را اختیار نکرده بر من پوشیده است. شاید «نصیحت شنود» را با عرف حافظ مطابق‌تر دیده‌اند.

۳. مجموع پریشانی: پارادوکس و حاوی ایهام تضاد است. (نک. ح ۳۱۲/۳؛ دربارهٔ پارادوکس، نک. ج ۱، زیر عنوان «کسب جمعیت از زلف پریشان» ۱۷۵ به بعد.)

مجال: از آنجا که اسم مکان از مصدر «جَوَلان» است ایهام دارد، اولاً با «زلف» که تموّج آن به جولان شبیه است؛ ثانیاً با «پریشان» چرا که آدم پریشان هم این سو و آن سو در جولان است.

یکایک: این کلمه هم در رابطهٔ ایهامی با دیگر واژه‌های بیت است، مثلاً حاصل آنچه یک به یک یا جدا جدا تقریر می‌شود همان «مجموع» است. نیز، از آنجا که در «یکایک» نظم و ترتیب هست، ایهام تضاد با «پریشانی» پیدا می‌کند. ارتباطی معنایی هم با «سر» دارد، زیرا «یک» خود سرِ اعداد است.

تقریر: گذشته از معنای معروفِ نوشتن، اصل واژه به معنی قرار دادن (مصادراللغهٔ زوزنی) و آرام دادن (تاج‌المصادر بیهقی) است. (نقل از دهخدا) بدین‌سان این معنی ایهام تضاد دارد، از سویی با «پریشانی» و از سوی دیگر با «مجال» یعنی محل جولان.

۴. هیهات: اصل معنی آن (که در تازی اسم فعل است = دور است) ایهام تناسب با «هجر» دارد.

۵. به احتمال از خواجو گرفته است:

گفتم که: نقاب از رخ دلخواه برافکن　　　گفتا: مگرت آرزوی دیدن جان است؟

(دیوان ۲۱۹)

۶. بدین: ایهام میان «به این» (= با این کار) و «به دین»؛ می‌دانیم که در رسم قدیم نگارش، حرف اضافهٔ «به» را پیوسته به کلمهٔ بعد می‌نوشتند، اما امروزه معمولاً «به دین» نوشته می‌شود.

توفیر کردن: = نفع کردن (نک. ح ۱۰/۶.)

دل و دین: قزوینی: دین و دل؛ اگرچه فرقی با هم ندارند، اما نیساری بر علامهٔ فقید خرده می‌گیرد که در اصل نسخهٔ ایشان (خلخالی) همان «دل و دین» است، و ایشان آن را تغییر داده‌اند بدون این‌که ذکری از آن بکنند. (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵)

۸. ترک تدبیر: عزیز نسفی، دربارهٔ عارفان: «چون این طایفه بر این سِرّ [سرِّ تسلیم و رضا ـ م] واقف شدند تدبیر و تصرّف خود از میان برداشتند و راضی و تسلیم شدند، ردّ و قبول خلق پیش ایشان یکسان گشت.» (مقصد اقصی ۲۲۰)

آنچه شاعر برای خود «فساد» می‌خواند، از نظرگاه اهل زهد و صلاح و در اصطلاح آنان است، و در حقیقت برای طنز و طعن بر ایشان، ضمن این‌که بارها دیده‌ایم که او رندی و مستی و عشق را امری مقدّر و ازلی خوانده، و این نیز از همان شمار است.

۱ دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم
وَآندرین کار، دل خویش به دریا فکنم

۲ از دل تنگِ گنهکار برآرم آهی
کاتش اندر گنه آدم و حوّا فکنم

۳ خورده‌ام تیر فلک، باده بده تا سرمست
عُقده در بند کمرْتَرکَش جَوزا فکنم

۴ جرعهٔ جام برین تخت روان افشانم
غلغل چنگ درین گنبد مینا فکنم

۵ مایهٔ خوشدلی آنجاست که دلدار آنجاست
می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فکنم

۶ بند بُرقَع بگشا، ای مهِ خورشیدکلاه
تا چو زلفت سرِ سودازده در پا فکنم

۷ حافظا، تکیه بر ایّام چو سَهْو است و خطا
من چرا عشرت امروز به فردا فکنم؟

۱. دریا کردن دیده: دیده را دریا خواندن یا دریا کردن، یا مردمک چشم گریان را «مردم دریایی» خواندن (به ایهام) از تعابیر بسیار رایج در غزل است. خود حافظ:...
دیده دریا کنم از اشک و درو غوطه خورم (۳۱۶/۷)

به صحرا انداختن: چیزی رایگان از دست افکندن؛ حسن رفیع:

هر جام که بی باده به دست تو دهند چون ساغر لاله‌اش به صحرا انداز
(وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

در بیت حافظ هم کنایه از همین معنی و به دور انداختن است. حسینعلی هروی هم می‌گوید: «به صحرا انداختن» در گرگان به معنی دور انداختن به کار می‌رود. («نظری به کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س پنجم، ش اول، ص ۲۴.) زریاب خویی به جای «صبر» از روی دو نسخه‌بدل، «راز» را ترجیح می‌دهد و «به صحرا فکندن» را کنایه از آشکار و افشا شدن می‌گیرد. (آئینهٔ جام ۱۹۸ـ۲۰۱) اما اگرچه این عبارت در

جای خود دارای این معنی است، اما به‌راستی چه دلیلی بجز نوعی ذوق‌ورزیِ - متأسفانه - افراطی در کار و بار حافظ باعث می‌شود که «راز» را به خلاف عموم چاپها، آن هم از دو نسخهٔ دست چندم، جایگزین «صبر» کنیم تا هم معنی به این خوبی خراب و هم لطف بیت فائت شود؟ اینجا سخن نه بر سرِ آشکار کردن راز بلکه از بیطاقتی شاعر است، گو این‌که با آن دیدهٔ گریان و این بیقراری، در مآلْ راز دل نیز از پرده بیرون می‌افتد. در هر حال، حضرات در طی چند دههٔ گذشته تا توانسته‌اند حافظ برساخته یا «مِن عندی» بیرون داده‌اند، و این رشته هنوز بر سرِ دراز خویش است، و حافظ‌خوانان هم هرروز سرگشته‌تر از روز پیش. به هر حال، اندک دقتی به عناصرِ شکلیِ این بیت کافی است تا دریابیم که شاعر می‌خواسته تصویر دریا و صحرا را در تناسب و نیز تضاد میان این‌دو در برابر هم قرار دهد، نه این‌که «صحرا» را به معنی کنایی موردنظر استاد زریاب، که هیچ تناسبی با روح بیت ندارد، بیاورد. واجها و هجاها نیز دقیقاً در تناسب با محتوای بیت‌اند، یعنی «د» در قسمتِ به اصطلاح «صدر»، و «ص» در قسمت «عروضِ» بیت. حالا تصور کنید که «راز» را به جای «صبر» بگذاریم؛ آیا بنیاد زیبایی‌شناختی بیت فرو نخواهد ریخت؟

۲. دل تنگ گنهکار: ملامت نفْس، علامت سلامت نفْس است. نیاز درونی فرزانگان و نشانهٔ روراست بودن با خویشتن خویش. اگر انبیا و ائمه، و پس از آنان اولیا، بیشترین و صمیمانه‌ترین احساس گناهکاری را داشته و روز و شب در کار استغفار از گناهان ناکرده بوده‌اند به انگیزهٔ پاسخگویی به همین نیاز درونی و در جهت وصول به کمال خُلق و گوهر پیراستگی نفْس بوده است. این درست عکس آن احساس کاذب عصمت در برخی زاهدان است که شاعران و چهره‌های شناختهٔ حکمت ذوقی ما آنان را خودبین، مغرور و مُعجب به نفس خوانده‌اند یا صفاتی چون پاکیزه‌سرشت، پاکدامن، صالح و جز اینها را به قصد طنز و تسخَر به آنان داده‌اند.

نبیند مدّعی جز خویشتن را — که دارد پردهٔ پندار در پیش
گرت چشم خدابینی ببخشند — نبینی هیچ‌کس عاجزتر از خویش
(گلستان ۸۹)

این «پردهٔ پندار» همان است که خواجه نیز درباره‌اش می‌گوید:

اگر از پرده برون شد دل من، عیب مکن
شکر ایزد که نه در پردهٔ پندار بماند

مشکل آن کس که خود را به قول مولانا «طاووس علّیین شده» می‌بیند بیدردی

است، که باید آن را در برابر آن درد گناه گذارد که فرزانه‌ترین فرزندان آدم در ژرفنای وجود خود تجربه کرده‌اند.

اعتراف به گناه، اگرچه در اسلام، برخلاف سنّت مسیحیت، در برابر کسی انجام نمی‌گیرد، اما به اقراری از اعماق وجود و در برابر دادگاه وجدان خویش بدل شده. اقرار هم که آمد، استغفار نیز به خودی خود در پی آن می‌آید. آری، اعتراف، استغفار، انابه و استغاثه در اینجا فرهنگی فردی است که عرفان لطیف و حکمت ذوقی ایرانی سخت به آن خویگر است. «مرید را در همه احوال شرط آن است که خود را مجرم شناسد و از هر حرکت بر خود غرامت لازم بیند تا در عُجب و ریا نیفتد و هر ساعت به استغفار به حکم تضرّع با درگاه عزّت رجوع کند.» (عبّادی، التصفیه فی احوال المتصوفه ۸۰) پرسش حافظ، پرسش هر فرزانهٔ فروتنی است:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد　　　ما را چگونه زیبد دعوی بیگناهی؟

آنگاه که شعر پارسی وارد وادی عرفان شد و در خدمت بیان تجارب درونی اهل درد درآمد، به‌طبع می‌بایست منتظر زمینه‌ای تازه در شعر به نام اعتراف از نظرگاه عرفانی، یعنی بیان احساس گناهکاری در ژرفترین ساحت آن، بود، یعنی این‌که صمیم و سویدای دل به جای زبان شاعر به حرف درآید و صنعتگری و گاه شعبده‌های لفظی و زبانی، جای به ندبهٔ دردی از موجودی خاکی و خاکسار بدهد که هیچ‌گونه آویزگاه و گریزگاهی بجز بخشایش آفرینندهٔ لطیف و خبیر خویش نمی‌یابد.

سنایی، تنها پیشگام در چند دگرگونی بزرگ در اندیشه و شیوهٔ شعری نبود بلکه خود بنیانگذار این دست اعترافنامه‌های عارفانه، و حتی گاه اِسناد صعب‌ترین اتهامات به خود و طرح سهمگین‌ترین انتقادها از خویش، نیز شد، بی‌هیچ پروا و پرهیزی. پیشتر در بحث از او اشارتی به این معنی رفت و بیتی ذکر شد که در آن خود را رهنما و کارگزار همیشگی ابلیس خوانده است. (ج ۱، ۱۴۳) او اقرار می‌کند:

زهدم منافقی شد و دینم مُشعبدی　　　تحقیقها نمایش و آبم سراب شد

(دیوان ۸۵۸)

آیا تاکنون شنیده‌اید که کسی بگوید: دین من شعبده‌گری شد و آنچه در اصطلاح عرفانی، «تحقیق» نام دارد در مورد من نمایش از آب درآمد؟ و یا این‌گونه انتسابها به خود:

در شهر مرد نیست ز من نابکارتر　　　مادر پسر نزاد ز من خاکسارتر

(خاکسار: اینجا = خاک بر سر)

مغ با مغان بـه طـوع ز مـن راسـتگوی‌تر　　　سگ بـا سگـان بـه‌طبع ز مـن سـازگارتر

اما سرانجام تنها نقطهٔ امید او همان بخشایش ایزدی است:

این است جای شکر، که در موقف جلال　　　نــومید‌تر کســی بــود امّــیدوارتــر

(همان ۸۸۸)

عراقی یکی از مؤثرترین غزلهایش در همین زمینه است:

...مـحنت‌زده‌ای، نـیازمندی　　　خـجلت‌زده‌ای، گـناهکاری

از گـفتهٔ خـود سیاهرویی　　　وز کردهٔ خویش شـرمساری

(نک. کلیات ۲۷۶)

عماد فقیه:

یا رب، آن دم که رود جـان ز تـن بـیمارم　　　نـظر لطـف و کـرم بـازمگیر از کـارم...

کیست کز من متألّم نشد از خرد و بزرگ؟　　　یـا کـدامـین مـتنفّس کـه نـدید آزارم؟

ذکر منزل نـتوان کـرد، کـه گـم کـردم راه　　　نـام مـقصد نـتوان بـرد، کـه کـجرفتارم...

ریشـهٔ مـقنعهٔ پـیرزنی بـی سـر و پـای　　　کردم اندیشه، بسـی بـه ز سـر و دسـتارم

(دیوان ۲۲۵)

سلمان:

منم که نـیست شب و روز جز گـنه کـارم　　　گـــناهکارم و امّـــید عــفو مــی‌دارم...

شکم به سان صراحی پر از حـرام و مـدام　　　سـجود مـی‌کنم و زان سـجود بـیزارم...

تو آن مبین که چو زنبورْ خرقه‌ام عسلیست　　　کــه مــن ز بــدو ازل بــازبسته زنّــارم

(نک. دیوان ۵۸۰ـ۵۸۱.)

سخن من عجالتاً در باب محتوی است، لیکن لطف و تأثیر بیان و هنرمندانگی بیت حافظ چیزی دیگر است.

آه برآوردن: احتمالاً نظری هم دارد به آن «آه» غریب که آدم بـه مـحض نـخستین برخورد با وحشت‌سرای این جهان و از سر حسّ گناهکاری از جگر برکشید: «قبض بر وی مستولی شد، آهی سرد برکشید؛ گـفتند: مـا تـرا از بـهر ایـن آه فـرستاده‌ایـم.» (مرصادالعباد ۹۰) اکنون حافظ می‌خواهد چنان آهی برکشد که ریشهٔ گناه نـخستین را هم بسوزاند. شاید هم بغض نهفته در لحن او به دلیـل دلتـنگیِ نـاشی از زیسـتن در جهانی چنین خراب‌آباد و بی‌فریاد است.

گنه آدم و حوّا: وَ عَصیٰ آدمُ رَبَّهُ فَغَویٰ (طه ۱۲۱) (و آدم با پروردگارش نافرمانی کرد و بیراه شد.) بدین‌سان بود که گناه گندم‌خواری به ریشهٔ گناهان بشری بدل شـد.

درباره تنزّه یا عدم تنزّه انبیا از صغایر، میان شیعه و دیگر فِرَق اسلامی بحثهای فراوان صورت گرفته، که ورود به آنها بیرون از گنجایی این سطور است، و تنها اشارت می‌رود به این‌که شیعه قایل به عصمت، تنزّه و طهارت کامل انبیا از گناهان خُرد یا صغایر و لَمَم (=لغزشها، نک. نجم ۳۲) حتی قبل از بعثت است، حال آن‌که غیرشیعه معتقد به امکان ارتکاب این گناهان کوچک یا لغزشها از سوی پیمبران‌اند. به گفتهٔ میبدی (که سخن از حسد برادران حضرت یوسف به او می‌گوید): «برادران یوسف را روشنایی نبوّت بود و به ایشان اهتداءِ خلق، اما غدری که با برادر کردند و حسد که بر وی بردند، آن نوعی است از صغائر. و اینچنین صغائر بر انبیاء (ع) رود، و حکمت در آن، آن است تا عالمیان بدانند که بی‌عیب خدا است.» (کشف‌الاسرار ۵،۱۱ـ۱۲) باری، گناه آدم را به خال تعبیر کرده‌اند، همچنان‌که آن را «خال عصیٰ» یا «خال عصیان» خوانده‌اند، و مرادشان از آن چند چیز است، از جمله رساندن کوچکی آن، و در عین حال اهمیتی که این معنی همچون هر خالِ ظاهراً کوچک دارد، و این‌که نشانِ وَصْمَتی بر چهرهٔ انسان است، و نیز این‌که این خال به نوبهٔ خود از جمالی خالی نیست، همچنان‌که سنایی غرض از آن را دفع چشم بد از جمال طاعت می‌داند:

کو جمال طاعتی تا مر ترا فتوی دهد — از برای چشم بد خالی ز عصیان داشتن؟
(دیوان ۴۶۴)

بیت قبل از آن هم از «کمال حیرت» سخن می‌دارد:

کو کمال حیرتی تا مر ترا رخصت بود — صورت جان را نه کافر، نه مسلمان داشتن؟

نظامی، دربارهٔ خداوند:

زلف زمین در بر عالم فگند — خال «عَصیٰ» بر رخ آدم فگند
(مخزن ۵)

(پیشتر هم در ضمن صحبت از «حورائیه» از این خال نیز سخن رفته است؛ نک. ح ۵۹/۳.)

و اما این گناه آدم را ستوده‌اند، از آن‌روی که مقدّمهٔ ثوابها و صوابهاست. به قول ابن‌عربی: همان گرمای جهنّمی است که میوه‌های بهشت با حرارت آن پخته می‌شود. (اسفار ملاصدرا ۹، ۳۶۷، به نقل از علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، «حافظِ عارف، ابن‌عربیِ شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۱۲ م و ۱۳ ح.) هبوط آدم هم خود هبوط کرامت خوانده می‌شود، در برابر هبوط ابلیس که هبوط خذلان است. (همان‌جا) خجستگی آن «خال» هم از همین‌روست که مقدّمه و مقوّم کمال انسانی

برای عروج مجدّد به جایگاه والای پیشین است. زاهدانی نیز که عشق را گناه می‌پندارند گوییا توجه به این ندارند که این گناه هم نخست از جَدّ و جدّهٔ انسان بوده است؛ سعدی:

حدیث عشق اگر گویی گناه است　　　گناه اوّل ز حوّا بود و آدم
(غ ۳۵۳)

درست به همین دلیل است که توبه کردن از گناه عشق، خود کفر آشکار است. مولانا معنای عشق را از نظرگاه خواص (عارفان) «نور» و صورت آن را نزد عوام «شهوت» می‌خواند و به تفکیک این‌دو از یکدیگر می‌پردازد:

عظیم نور قدیم است عشق، پیش خواص　　　اگرچه صورت و شهوت بود به پیش عوام
دلم چو زخم نیابد، رود که توبه کند　　　مخند بر من و بر خود، کدام توبه؟ کدام؟
زهی گناه که کفر است توبه کردن ازو　　　نه پس طریق گریز و نه پیش جای مقام
به چار مذهبْ خونش حلال و ریختنی　　　از آنک عشق نریزد بغیر خون کِرام
بکش مرا، که چو کشتی، به عشق زنده شدم　　　خموش کردم و مُردم، تمام گشت کلام
(کلیات ۴،۶۶)

به همین سان اگر در عوالم شطح و شطّاحی می‌بینیم که گناه را فضیلت و ترک آن را کفر خوانده‌اند از همین‌روست. ابن‌عربی: تَرکُ الذَّنْبِ ذَنبٌ. (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۳۷) شاید بتوان موضوع را بدین گونه نیز تبیین کرد که ترک هر چیزی مستلزم تصدیق و قبول فاصله‌ای میان شخص و آن چیز است؛ این ترک برای انسان، که با گناه عشق زاده شده و با آن عجین است، چگونه امکان دارد؟ به فرمودهٔ حافظ هم:... کافر عشق، ای صنم، گناه ندارد (۱۲۳/۱۰) به دیگر سخن: آن گناه به هیچ‌روی گناه نیست، و اگر هم باشد آن را باید بر چشم نهاد. خاستگاه شطحیّهٔ مذکور نیز جز این نیست.

خرّمشاهی در بحثی زیر عنوان «میل حافظ به گناه» دربارهٔ گناه نخستین می‌نویسد: قرینهٔ این فکر در عرفان ما سابقه دارد که: وجود تو گناهی است که هیچ گناهی به پای آن نمی‌رسد. ایشان آنگاه ابیاتی را، و از جمله همین بیت حافظ، نقل کرده‌اند. (ذهن و زبان حافظ، چ ۲، ۳۲ـ۳۳) عبدالعلی دستغیب در پاسخ: در این بحث، مقدّمه‌چینی درست ولی نتیجه‌گیری غلط است. حافظ وجود انسان را گناه نمی‌داند بلکه آن را معمّا می‌شمارد: وجود ما معمّاییست، حافظ... (۴۱۸/۹) او در این بیت و مشابهات آن نه فقط کم یا بیش بلکه ابداً از این‌که «وجود تو گناهی است که...» سخن نمی‌گوید. دل

گنهکار چیزی است، و وجودی که به طور مطلقْ خود گناهی باشد چیزی دیگر است، و هردو بیتْ گرایش شاعر را بـه جـبر مـی‌رساند. (حـافظ‌شناخت ۱،۳۸۷ـ۳۸۸) ایـن نگارنده نیز بر همین است، و معتقد است که گفتن عبارتی چون «وجود آدمی خـودْ گناه است» در فرهنگ ما تنها به صورت شطّاحی ممکن است، آن هم به همان معنی که مذکور افتاد.

برای حافظ، همچون هر دین‌باور فرزانه‌ای احساس گناه در ژرفنای روح وجـود دارد. برخی عزیزان که از میل حافظ به گناه سخن می‌گویند، خودآگاه یا ناخودآگاه، آن را به حافظ یا حافظ را به آن تخصیص می‌دهند، در حالی که هرآنـچه حـافظ در ایـن حول و حوش گفته، دیگران هم عین یا نظیر آنها را پیش از او بارها و بارها گفته‌انـد. (باز می‌گویم: سخن از اصل قضیه است، و نه لطف کلام.) به‌راستی چرا باید در ایـن میان بار او را در میان این همه شاعر و عارف سنگین کرد؟ اگر مجال بود نشان می‌دادم که تمامی این سخنان از مضامین شایع غزل است. تصوف و عرفان، و به‌ویژه آنچه از سنن ملامتیان به پهنهٔ شعر پارسی راه یافت، نگاهها را نسبت به گناه تغییر داد و بُعد و عمقی خاص به آن بخشید که هرگز پیش از آن دیده نشده بود. حافظ هم در این وادی، درست مثل دیگران است. وانگهی، اگر به دنبال نمونه‌هایی حادتر از سخنان اوییم، بد نیست مروری در آثار مثلاً سنایی بکنیم.

۳. تیر فلک: «تیر» دو مدلول نجومی دارد: الف. معادل تازی تیر «سَـهم» است، و سهم عبارت از صورتی فلکی است در نیمکرهٔ شمالی، در کهکشان و زیر پای نسـر طائر. فخرالدین اسعد آن را همراه با نسر طائر بدین گونه وصف کرده:

بـرابـر کـرگسی پـر بـرگشاده　　　دو پای خویش بر تـیری نـهاده

(ویس و رامین، طبع محجوب ۶۲؛ طبع روشن ۷۸)

در قصیدهٔ حافظ با ایهام:

به اوج ماه رسد موج خون چو تیغ کشـد　　　به تیر چرخ برد حمله چون کـمان گـیرد

باز با ایهام: خورده‌ام تیر فلک... الخ (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «تیر»)

ب. «تیر» نام فارسی عطارد است. اشپیگل در یادگارنامه گوید: تیر اسم دیوی است، و ظاهراً مقصود عطارد است که دشمن شِعرای یمانی (تیشتر) بوده، چون سیارات در دین زردشتی دیو شمرده می‌شدند. (همان‌جا) عطارد نـحس انگـاشته مـی‌شد، و بـه گمانم این معنی مورد نظر حافظ بوده باشد. خاقانی: «اگر تیر فلکْ نزدیکی تیغ آفتاب نجستی، هرگز چون پیکان در آتش تافته نشدی.» (منشآت ۲۶۶)

کمر ترکش جوزا: کمر ترکش (اسم مرکب) مثل کمرشمشیر، کمری [= کمربندی ـ م] است که ترکش را به تن بدان آویزند: خورده‌ام تیر فلک... الخ (دهخدا، یادداشت مؤلف، تنها با همین شاهد) اما من نمونه‌های دیگر هم می‌دهم؛ خواجو:

کوه را تا کمر از لالۀ حمرا بستند طعنه بر بند کمر ترکش جوزا زده‌اند
(دیوان ۳۵۷)

ناصر بخارایی:

خنجر او، که خورد آب ز نیش عقرب دست در بند کمر ترکش جوزا دارد
(دیوان ۱۲۰)

دو بیت اخیر حاوی «کمر ترکش جوزا»ست، اما در این بیت جامی «کمر ترکش» به صورت تنها و مطلق آمده:

تو کمر ترکش همی‌بندی و من در غم که چون
بر دلِ افگار آید ناوکی زان ترکشم
(دیوان ۱، ۵۷۴)

جوزا: برج سوم؛ نام دیگر: توأمان یا: توأمَین؛ ابوریحان: «سوم صورت توأمان، همچو دو کودک بر پای ایستاده، هر یکی یک دست بر دیگر پیچیده دارد تا بازوی او بر گردن دیگر نهاده شد.» (التفهیم ۹۰) در پهلوی: دو پَتْکَر یا دو پذکر (تقی‌زاده، گاه‌شماری در ایران قدیم ۳۲۵) همان است که در زبان دری «دوپیکر» شده است. و اما حافظ «جوزا» را یک بار با «حمایل» آورده:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم یعنی غلام شاهم و سوگند می‌خورم
(دیوان ۲، ۱۰۳۹)

و یک بار هم به صورت «کمربند توأمان»:

ایا عظیم‌وقاری که هر که بندۀ تست ز رفع قدر، کمربند توأمان گیرد
(همان ۱۰۳۶)

حمایل و کمربند، تعبیرهایی دیگر از همان کمر ترکش است.

و اما جوزا به دو مدلول مختلف به کار رفته، و گاهی خلطی میان این‌دو صورت گرفته است: الف. صورت فلکی «جبّار» (به پارسی: بزرگ‌منش) به لاتین Orion، تعدادی ستاره است به شکل مردی به زانو نشسته که گرزی در دست دارد یا در حال پرتاب چیزی است. ابوریحان نیز جوزای راستین یا صورت جبّار را چنین توصیف می‌کند: «و دوم صورت جبّار، ای بزرگ‌منش. چون مردی است کمرشمشیر بسته.»

(التفهیم ۹۳) او توضیح می‌دهد که آنچه به نام «جوزا» خوانده می‌شود (یعنی دوپیکر، توأمان یا توأمَین) تلقی عوام است، چون جوزا آن نیست: «در میان عام، برج توأمین به جوزا مشهور است.» (همان ۹۱) خواجه نصیر توسی هم در ترجمهٔ خود از صورالکواکب عبدالرحمن صوفی نوشته است: «کواکب جبّار، و او را جوزا خوانند، و آن سی و هشت کوکب است از نفس صورت، و آن صورت مردی است در جانب جنوب از راه آفتاب ایستاده و مانندهتر چیزی است به صورت مردمی، و او را سری و دو مَنْکِب [= بازو و کتف؛ منتهی‌الارب ـ م] و دو پای است، و جبّار از آن جهت خوانند که بر دو کرسی است و عصایی در دست دارد و شمشیری بر میان.» (ترجمهٔ صورالکواکب ۲۳۸؛ برای مشاهدهٔ شکل آن، نک. صفحهٔ ضمیمه شده بر ص ۲۴۶.) هم او دربارهٔ آنچه به خطا جوزا خوانده‌اند (یعنی دوپیکر یا توأمان) می‌گوید: «کواکب توأمین: و آن هژده کوکب است از نفس صورت، و هفت کوکب خارج از صورت. و صورت دو مردم است که سرهای ایشان و دیگر کواکب ایشان در شمال و مشرق مجرّه [= کهکشان ـ م] است و پایهای ایشان که از سوی جنوب و مغرب است بر نفس مجرّه است. و این دو صورت بر شکل مردم‌اند که دست در گردن یکدیگر کرده باشند و کواکب هردو صورت با هم آمیخته است.» (همان ۱۵۰؛ برای مشاهدهٔ شکل آن، نک. صفحهٔ ضمیمه بر ص ۱۵۸.) و اما آنچه دیگران حمایل یا کمرترکش و غیره گفته‌اند، در این متن «کمان جوزا» خوانده شده، یعنی سه کوکب که با کواکبِ واقع در پای توأمانْ تشکیل خطی قوسی می‌دهد که کمان‌گونه است و با آن بر اسد تیر می‌زند. (همان ۱۵۶)

گفتنی است که حافظ در بیت متنْ خلطی میان این دو صورت فلکی نکرده، و به همین سان در بیت «جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...» اما در بیت «... ز رفع قدر، کمربند توأمان گیرد» به توأمان یا دوپیکر کمربندی را اسناد داده که ندارد، یا به عبارت دیگر توأمان را همان جوزا یا صورت جبّار گرفته است. ابوالفضل مصفّیٰ هم معتقد است انتساب کمرترکش و حمایل به توأمان یا دوپیکر نادرست و از باب مسامحه است. (همان فرهنگ ۶۳۳)

کمرترکش جوزا = مِنطقة‌الجوزا، نِطاق‌الجوزا، حمایل جوزا، و کمرشمشیر جوزا (همان) این «کمرشمشیر» همان است که منوچهری گفته است:

بنات‌النّعش کرد آهنگ بالا　　　به کردار کمرشمشیر هِرقِل

(دیوان ۵۶)

۴. تخت روان: استعاره از زمین، نه به اعتبار گردش زمین (که در آن هنگام شناخته نبود) بلکه از جهت شباهت شکل آن به تخت مدوّر. برخی آن را استعاره از فلک و آسمان گرفته‌اند، با این استدلال که قدما خورشید و ستارگان را گردان بـه دَور زمـین می‌دانستند، و نیز به قیاس این بیت با بیت دیگر او: ساغری نوش کن و جرعه به افلاک فشان... (۴۴۹/۷) اما، گذشته از این‌که معمولاً جرعه را بر زمین می‌ریختند، این نکته هم می‌باید مورد توجه باشد که شاعر، زمین و آسمان، هردو، را مشمول شادمانی خود قرار داده و روح سرمستی خویش را در لخت اول به زمین و در لخت دوم به آسمان تسرّی داده است؛ در غیر این صورت، لطفی که در تقابل و تضادّ این دو وجود دارد فوت و تصویر بیت خدشه‌دار می‌شود. نیز بگـذریم از ایـن‌که عـده‌ای بـا بـرداشت خنده‌دار خود از گردش زمین، معجزهٔ کشف آن را نیز به حافظ (سدهٔ ۱۴ م.) نسبت داده‌اند، در حالی که او زمین را «پایدار مرکز» خوانده است. (۳۵۴/۱۳) زنده‌یاد هروی هم «تخت روان» را استعاره از زمین می‌داند، اگرچه احتمال می‌دهد که صفت «روان» برای آن ناشی از این باور قدما بوده باشد که زمین همچون یک کشتی بر روی آب قرار دارد، چنان‌که سعدی در یکی از قصایدش می‌گوید:

جهان بر آب نهادست و عاقلان دانند — که روی آب نه جای قرار و بنیادست

(شرح غزلهای حافظ ۳، ۱۴۳۱) به هر حال جا دارد باز هم این اصل بلاغی را یادآور شوم که: تشبیه چیزی به چیز دیگر تنها به اعـتبار یـا اعـتبارهایی خـاص در مشبَّهٌبِه صورت می‌گیرد، و نه به همهٔ اعتبارها. (در این باره، نک. ح ۲۲۴/۵.)

غلغل در گنبد مینا فکندن: سعدی، به صورت «غلغل اندر ملکوت»:

وه که گر بر سر کوی تو شبی روز کنم — غلغل اندر ملکوت افتد از آه سـحرم

(غ ۳۸۳)

خود خواجه:... حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز (نک. ح ۲۵۸/۲.)

۵. سعدی:

نکـند مـیل، دل مـن بـه تـماشای چـمن — که تماشای دل آنجاست که دلدار آنجاست

(غ ۴۹)

۶. خورشیدکلاه: (صفت مرکّب) خود خورشید را هم به کلاه مـاننده مـی‌کردند؛ خاقانی: «کلاه آفتاب، ترکانه در دو ابرو نهاده.» (منشآت ۱۶۱) حافظ هلال ماه را به کلاه پادشاهی تشبیه کرده است:

شکل هلال هر سرِ مَه می‌دهد نشان — از افسر سـیامک و تـرک کـلاه زَو

سودازده: «سودا» ایهام دارد: الف. ایهام تضاد با «خورشید» (به دلیل معنی سیاهی) ب. ایهام تناسب با «زلف» سیاه. «سودازده» ایهامی هم به «مه» دارد، به این دلیل که قدما دیدن ماه را برای شیفتگانْ موجب تشدید شیفتگی می‌دانستند، و سودازده و شیفته، هردو از یک خانواده‌اند.

سر زلف در پا فکندن: پیشینیان ما زلف را بس بلند می‌پسندیده‌اند، حتی بی‌آغاز و انجام، چنان که سلمان آن را «بی‌سروپا» می‌خواند:

سرّ سودای سر زلف تو تا در سر ماست   همچو مویت سرِ سودایی ما بی‌سروپاست

(دیوان ۴۴۴)

نیز در این بیت ظریف:

هردم هزار بی‌سروپا را چو زلف خویش   بر می‌کشی و باز نگونسار می‌کنی

(همان ۳۰۱)

حافظ «زلف در میان (کمر) انداختن» را به ایهام دارد (۱۷/۵) اما ظاهراً این اندازه درازی بسنده نبوده بلکه دوست می‌داشتند سر زلف تا پای دلدار (دست کم) برسد. ضمناً تمامی نمونه‌های زیر با ایهام یا استخدام، مثل بیت حافظ، همراه‌اند؛ امیرحسن:

منم، یا رب، سرِ زلف تو در دست؟   سرم چون زلفْ زیر پای تو پست؟

(دیوان ۵۱)

سلمان:

به خاک پات، که در خاک پایت اندازم   چو گیسوی تو به هر مویم ار سری باشد

(دیوان ۹۵)

چو زلف، آن را که سودای تو باشد   سرش باید که در پای تو باشد

(همان ۱۳۹)

خود حافظ چند بار آن را دارد، چون:

به گیسوی تو خوردم دوش سوگند   که من از پای تو سر برنگیرم

گر به هر مویْ سری بر تن حافظ باشد   همچو زلفت همه را در قدمت اندازم

چو دل در زلف تو بسته‌ست حافظ   بدین‌سان کار او در پا میفکن

بند برقع بگشا: قزوینی، سایه نیز پیرو آن: بگشا بند قبا؛ اما دقیقاً ۴ نسخه، که به ترتیبْ قدیمترین نسخ حاوی شعرند، مطابق خانلری‌اند. این مهمترین دلیل بر رجحان آن است. البته «بگشا بند قبا» در بیتی دیگر از او آمده:

بگشا بند قبا تا بگشاید دل من   که گشادی که مرا بود، ز پهلوی تو بود

این مضمون با بیت متن فرق دارد، چه «بند قبا» با «پهلو» تناسب دارد، در حالی که برقع و کلاه نزدیک به هم‌اند و شروع زلف هم از سر است، و در لخت دوم نیز «سر» آمده، که همهٔ اینها در یک ناحیه قرار دارند و از این‌روی با هم متناسب‌اند.

۷. عشرت امروز به فردا فکندن: از شایع‌ترین مضامین در غزل است، چنان‌که در حافظ هم بارها دیده‌ایم. معمولاً واژهٔ «فردا» در این‌گونه مضامین دارای ایهام به معنی قیامت یا رستاخیز است، زیرا به حسب معمول، این زاهدان‌اند که هرگونه عشرت، لذت و نعمت و تنعّم را موکول به آن جهان می‌کنند. بنا بر این، زهدستیزی در زمینهٔ همهٔ این ابیات وجود دارد؛ مولانا:

میفکن نوبت عشرت به فردا چو آسایش مهیّا داری امروز
(کلیات ۳،۶۷)

امیرخسرو:

من به نقد امروز با وصل بتانم در بهشت
زاهد بیچاره در دل وعدهٔ فردا گرفت
(دیوان ۶۴)

امیرحسن:

به نقد امروز با او در بهشتم مرا با نسیهٔ فردا چه کار است؟
(دیوان ۷۳)

اوحدی:

زین بیش مده وعده به فردای بهشتم کآمروز به نقد از رخ او خانه بهشت است
(دیوان ۱۰۶)

(نیز نک. ح ۵/ ۱۶۰.)

* * *

در شرح غزل: نماز شام غریبان چو گریه آغازم... (غ ۳۲۵) که آن را «حماسهٔ غربت» خواندم، به آمیزه‌ای از لحن حماسی و اندوه در مورد دو بیت نخست اشاره کردم؛ اینجا هم تأثیر بیان و لحن حماسی را در «آه برآوردن» شاعر از ژرفنای دل گنهکار به همان اندازه می‌توان حس کرد که آنجا و در آن طوفان بنیان‌کن گریه. به همین سان همین لحن رزمجویانه و چالشگرانه را در بیتهای ۳ و ۴ می‌توان یافت. تنها در اندوه و گریه چنین نیست بلکه در شادی نیز این بیان حماسی‌گونه را می‌توان دید، مثلاً: بیا تا

گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم... (غ ۳۶۷) در شعر جدید، آنچه به «تغزل حماسی» مصطلح شده و به حق به احمد شاملو می‌برازد، به گمان من نمونهٔ پیشینیِ آن همین دست اشعار حافظ است، اگرچه به هیچ‌روی نمی‌توان این‌دو را با هم یکسان انگاشت، و مراد من هم تغزل حماسی حافظ در حال و هوای ویژهٔ شعر قدیم است و بس. البته با توجه به علاقهٔ عظیم شاملو به حافظ، ممکن است از او نیز در این زمینه تأثیر پذیرفته باشد. (شاید شعر معروف «آیدا در آینه» را بتوان آغاز این‌گونه تغزلات شاملو دانست.)

غزل حاضر دارای وحدت تام و تمام در لحن یاد شده است. بنمایهٔ ایستادگی، رویارویی و درگیری را در تمامی تصاویر شعر می‌توان یافت. فعلهای به کار رفته در شعر نیز عموماً از گونهٔ پویای آن است و برای انجام آنها نیاز به نیرو و تحرک بسیار هست: دریا کردن چشم، دل به دریا زدن، آتش زدن، گره در بند حمایل جوزا انداختن، جرعه افشاندن، غلغل افگندن، و سر خود را برکندن و انداختن. نیز به بُعد بسیار وسیع مکان در مورد فعلها بنگریم، همچون دریا، صحرا، درنَوَردیدن فاصلهٔ شاعر تا جایگاه آدم و حوّا، تیر از سوی فلک خوردن و متقابلاً گره در بند ترکش جوزا زدن، جام به زمین افشاندن و غلغل ترانه را به فلک رساندن، جهد برای انداختن خود در مکانِ (لامکانیِ) یار... همه و همه در خدمت این تغزل حماسی قرار گرفته‌اند. به‌راستی چنین تب و تابی را حتی در اشعار خود او هم کمتر می‌توان یافت. توفیدن دل است و دریدن جامهٔ جان، مردانه گلاویز شدن با عشق، اندوه، گناه، و در یک کلمه با زمین و آسمان.

۳۴۱

۱ دوش سودای رخش گفتم ز سر بیرون کنم
گفت: کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم؟
۲ قامتش را «سرو» گفتم، سر کشید از من به خشم
دوستان، از راست می‌رنجد نگارم، چون کنم؟
۳ نکته ناسنجیده گفتم، دلبرا، معذور دار
عشوه‌ای فرمای تا من طبع را موزون کنم
۴ زردرویی می‌کشم زان طبع نازک، بی گناه
ساقیا، جامی بده تا چهره را گلگون کنم
۵ ای نسیم منزل سلمیٰ، خدا را، تا به کی
رَبع را برهم زنم، اَطلال را جیحون کنم؟
۶ من که ره بردم به گنج حسن بی‌پایان دوست
صد گدای همچو خود را بعد ازین قارون کنم
۷ ای مهِ صاحبقِران، از بنده، حافظ، یاد کن
تا دعای دولت آن حسن روزافزون کنم

۱. زنجیر: به نظر می‌رسد استعاره از زلف یا ایهام به آن باشد، چنان‌که خود او گفته است:

من دیوانه چو زلف تو رها می‌کردم　　هیچ لایقترم از حلقهٔ زنجیر نبود

این مضمون در اشعار می‌آید که: مجنونِ دوست را باید با زلف خود دوست زنجیر کرد. همچنین «سودا»، خواه از جهت معنی سیاهی و خواه خیال، با زلف ارتباط و تناسب دارد. در هر حال، رها کردن زلف یار، عین دیوانگی و مستوجب زنجیر کردن است.

۲. راست: ایهام: الف. حقیقت، یعنی این‌که من گفتم قامت نگارم سرو است حقیقت دارد. ب. اندام راست. نظیر این مضمون را سنایی گفته است:

هست شایسته، گر چت آید خشم　　طاق ابرو برای جفتی چشم

(حدیقه ۱۱)

در اینجا هم معشوق از این‌که شاعر می‌گوید ابروی او «طاق» است خشمگین می‌شود، زیرا گمان می‌کند شاعر گفته ابروی او برای دو چشمْ ناقص است، در حالی که مراد شاعر از «طاق» معنای تک، یگانه و بی‌همتاست. به هر حال این بیت و بیت بعد طنز و طیبت دارد.

۳. بیت کاملاً موقوف به بیت قبل است. به نگار خود می‌گوید: اگر این‌که گفتم قامت تو سرو است حرفی نسنجیده و نادرست است، باشد، قبول دارم؛ ولی تو ناز و عشوه‌ای از آن دست که خاصّ خود توست بکن تا طبع شعر من بهتر از آن شود که اندام تو را به سرو مانند کند. شاعر بدین وسیله و با نهایت ظرافتْ آن تشبیه ساده را به تشبیه تفضیل بدل کرده است، یعنی قامت تو بسی بهتر و موزون‌تر از سرو است.

اما در مورد «عشوه فرمودن» (= عشوه کردن) استنباط من این است که در برخی موارد مثل اینجا به معنی آن ناز و کرشمه‌ای است که نوعی معنای قدرت‌نمایی کردن و به اصطلاح ضرب شست نشان دادن هم ملازم آن است، همچنان‌که نظیر این را در مورد واژهٔ نزدیک به آن یعنی «کرشمه» و «کرشمه کردن» نیز احتمال داده‌ام. (نک. ح ۲/۴ و: ح ۳۹۱/۱.) چنان‌که در مورد اخیر نیز اشاره شد، فرهنگها این‌دو را به این معنی ضبط نکرده‌اند، اگرچه در دهخدا\در خصوص «عشوه» معنای «خودنمایی» ذکر شده، اما گمان می‌کنم برای این معنای استنباطی قدری کم باشد. آیا در مواردی چون این بیت نمی‌توان چنین معنایی را یافت؟:

آن عشوه داد عشق، که تقوی ز ره برفت
وان لطف کرد دوست، که دشمن حذر گرفت

در بیت متن هم به نظر می‌رسد عشوهٔ یار، همراه با تأدیب و تنبیه گونه‌ای از سوی او باشد، که در حکم همان قدرت نمودن است.

۴. زردرویی: کنایه از شرمساری و تشویر، مثل سیاهرویی، که این‌دو در مقابل سرخ‌رویی و سپیدرویی‌اند.

بهره گیری از تضاد یا به اصطلاح فرنگیِ امروز کنتراست دو رنگ زرد و سرخ است، همچنان‌که منجیک ترمذی میان سه رنگ سرخ، سبز و زرد ایجاد کرده است:

گوگرد سرخ خواست ز من سبزِ من پریر   امروز اگر نیافتمی، روی‌زردَمی
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۴۲۵)

سعدی، با کاربرد «زردروی»:

نرفتم به محرومی از هیچ کوی   چرا از درِ حق شوم زردروی؟
(بوستان ۱۰۵)

۵. امیرمعزّی، در بیت بس مشهور:

رَبع از دلم پرخون کنم، خاک دِمَن گلگون کنم

اَطلال را جیحون کنم، از آب چشم خویشتن

(دیوان ۵۹۷)

سَلمیٰ: از عرایس (نک. ح ۲۷۵/۳.)

رَبع: در اصل لغت، مکان یا چهارگوشه‌ای معمولاً کوچک است برای اقامت کاروانیان یا پیادگان در صحاری و مناطق عرب‌نشین یا واحه‌ها، اگرچه بعدها تغییر معنی داده و به عکس به معنی مکانهای بزرگ و با تشکیلات و تأسیسات مفصّل نیز همچون «ربع رشیدی» (که ذکر آن خواهد آمد) بدل شده است. ربع: منزل و خانه به عین آن، و وطن در هر گاه و هر جای؛ جمع: رِباع، رُبوع، اَربُع و اَرباع (لسان‌العرب) در معلّقهٔ زهیر بن ابی‌سلمیٰ آمده:

فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلتُ لِـرَبعِها اَلا اَنْعِمْ صَباحاً اَیُّهَا ٱلرَّبعُ واَسْلَم

(زوزنی، شرح المعلّقات السّبع ۶۲) (وقتی که مکان خانه‌های ویران او را شناختم، ایستادم و گفتم: ای دیار متروک یار! بامدادت خوش باد و پیوسته در سلامت بمانی. معلقات سبع، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی ۵۱) مثال برجستهٔ «رَبع» به معنای اشاره شده «ربع رشیدی» است. اکنون قلعه‌ای است مخروبه و بزرگ و تاریخی، در آخر محلّهٔ ششگلان تبریز، که به محلهٔ باغمیشه و دلیانکوه یا تبلانکوه منتهی می‌شود و در دامنهٔ کوه سرخاب در محلی باصفا و مرتفع واقع شده است. این بنا از یادگارهای خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (ت ۶۴۵ـ مقـ ۷۱۸) وزیر نامی سلطان محمد خدابنده و مؤلف جامع‌التواریخ رشیدی است، که در اوایل قرن هشتم یا اواخر هفتم بنا شده است. (دهخدا) گوشه‌ای از عظمت آن را از زبان سازندهٔ بزرگ آن بشنویم، در نامه‌ای به پسرش: «و ربع رشیدی [...] به اتمام پیوست، و در او بیست و چهار کاروانسرای رفیع [...] و هزار و پانصد دکّان [...] و سی هزار خانهٔ دلکش درو بنا کرده‌ایم و حمّامات خوش‌هوا و بساتین باصفا [...] و کارخانه‌های شَعربافی و کاغذسازی و رنگرزخانه و دارالضّرب و غیره احداث و انشا رفته، و از هر شهری و ثغری جماعتی آوردیم و در ربع مذکور ساکن گردانیدیم، دویست نفر حافظ، که بلبلان چمن وحی و تنزیل [...] اند، در کوچه‌ای که به جهت ایشان احداث کرده بودیم ساکن گردانیدیم...» (مکاتبات رشیدی ۳۱۷ـ۳۱۹؛ نیز نک. دنبالهٔ آن تا ۳۲۰.) دِمَن (با آن‌که در بیت نیامده، از جهت ذکر آن در بیت معزّی بد ندیدم اشاره‌ای به آن بشود): جمعِ دِمْنَة، که یکی از

معانی آن آثار باقی‌ماندهٔ خانه است: دِمنةالدّار = اثرُها (لسان‌العرب)

اَطلال: = نشانه‌های سرا و عمارت خراب (نک. ذیل همین واژه در: ح ۲۹۶/۴.) در مطلع معلّقهٔ طرفة بن العبد:

لِخَولةَ اَطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ   تَلوحُ کَباقِی اَلوَشْمِ فی ظاهِرِ اَلیَدِ

(زوزنی، پیشین ۳۷) هم او در شرح «طَلَل»: ما شَخُصَ مِن رسوم الدّار. (همان‌جا) (در سنگلاخ ثَهمَد، آثار خیمه و خرگاه خولة، مانند خالهایی بر پشت دست نمایان است. آیتی، پیشین ۳۱)

سلمیٰ: قزوینی: لیلی، که نسخ حاوی آن متأخرند، پس کاملاً مرجوح است. سایه هم «سلمی» را برگزیده است، و نیز نیساری.

۷. صاحِبقِران: قِران در نجوم، حالت قرار گرفتن دو ستاره نسبت به هم است. صاحبقران: لقب پادشاهان و وزیرانِ دارای حشمت و دولت، و اصل آن برخاسته از نجوم است. مصفیٰ: این عنوان از زمان غزنویان فراتر نمی‌رود، و تا اواخر قاجاریه در ایران معمول بوده است [...] لقب پادشاهی بوده است که در قِران دو سیاره، مانند زحل و مشتری یا زهره و مشتری به دنیا آمده باشد. (فرهنگ اصطلاحات نجومی)

گفتم که: خواجه کَی به سر حجله می‌رود؟   گفت: آن زمان که مشتری و مه قران کنند

(دربارهٔ «قران» نک. ح ۱۹۳/۸.)

۱ به عزم توبه، سحر، گفتم: استخاره کنم
بهار توبه‌شکن می‌رسد، چه چاره کنم؟
۲ سخن درست بگویم: نمی‌توانم دید
که مَی خورند حریفان و من نِظاره کنم
۳ به دور لاله، دِماغ مرا عِلاج کنید
گر از میانهٔ بزم طرب کناره کنم
۴ ز روی دوست، مرا چون گلِ مراد شکفت
حوالهٔ سر دشمن به سنگ خاره کنم
۵ به تخت گل بنشانم بتی چو سلطانی
ز سنبل و سمنش سازِ طَوق و یاره کنم
۶ گدای میکده‌ام، لیک وقت مستی بین
که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم
۷ چو غنچه، با لب خندان، به یاد مجلس شاه
پیاله گیرم و از شوقْ جامه پاره کنم
۸ مرا که از زرِ تمغاست ساز و برگ مَعاش
چرا مَذَمّت رند شراب‌خواره کنم؟
۹ ز باده خوردنِ پنهان ملول شد حافظ
به بانگ بربط و نی رازش آشکاره کنم

۱. توبه: همچون سایر مظاهر زهد و صلاح، از موجودات همیشه محکوم غزل پارسی است، و همان‌قدر شکستنی است که پیمان زهد، و البته سر محتسب. اگر سخن خود خواجه را ملاک قرار دهیم که:... در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست، نتیجه این می‌شود که او لابُد توبه را کار خیر نمی‌دیده یا در خیریّت آن تردید داشته که برای آن به استخاره توسل جسته است. او (چنان‌که در بیت ۳ هم گفته) می‌گوید:... توبه از مَی، وقت گل، دیوانه باشم گر کنم، یا آن را مایهٔ خجالت می‌دانسته: به وقت گل شدم از توبهٔ شراب خجل... به هر حال، خودِ بهار توبه‌شکن است، چنان‌که در غزل دیگر (که

قزوینی دارد و خانلری نه) می‌گوید: بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه‌شکن... بنا بر این، در اشعار حافظ هم، مثل کلّ غزل پارسی، همه چیز علیه توبه، به‌ویژه در بهار، شهادت می‌دهد.

۲. درست: اینجا، هم حقیقت معنی می‌دهد و هم رُک و واضح. (در باب این بیت، نک. سخن پایانی.)

۳. دَور: ایهام میان گِردی جام لاله، گِردگردانی باده و موسم؛ میانه (یا: میان) و کناره (یا: کنار) نیز بارها با ایهام آمده. (نک. ح ۱۸۰/۷.) در دایره هم دور، میانه (یا: میان) و کناره (یا: کنار) وجود دارد، که اینها هم در اشعار با ایهام نسبت به هم آمده‌اند.

۴. خاره: = خارا؛ فردوسی:

بی‌اندازه پیکار جستند و جنگ　　　ندارند از جنگ جز خاره‌سنگ

(شاهنامه ۱۶۶،۴)

سنایی:

گر تجلّی به کوه خاره کند　　　کوه را صد هزار پاره کند

(مثنویها ۶۰)

گر نه موسیست کفّش از هر باب　　　چون نماید ز خاره چشمهٔ آب؟

(همان ۱۶۰)

روی دوست به طریق تشبیه مضمر به گل مانند شده. نیز طباق و تضادّی پوشیده میان گل و سنگ خاره برقرار است.

۵. سازِ چیزی کردن: = قصد و آهنگ آن کردن، همچنان‌که «ساز چیزی ساختن» هم همان است، که همراه با معنی ایهامیِ کوک کردن در این بیت او آمده است: این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت... (۱۲۹/۴) همچنین ساز (اسم) به معانی چون آلت و وسیله و ابزار، هدیه و خلعت و ساخت نیز آمده. (معین، که اینها را همراه با معانی دیگر ذکر کرده.) هرسه معنی با هم ایهام دارند.

یارَه: دست‌آورَنجَن [= دست‌بند ـ م] که از زر سازند. (صحاح‌الفرس) دست‌برنجن، و آن حلقه‌ای باشد از طلا و نقره و غیر آن، که بیشتر زنان در دست کنند، و «یارَق» معرّب آن است و به عربی «سِوار» گویند. (جهانگیری، برهان) به هندی «کنگن» گویند. (غیاث) طوق، گردن‌بند و گلوبند (برهان) یارَق: اصل آن «یارَه» فارسی (جوالیقی، المعرّب ۳۵۷) = دستیانه، النگو، دست‌بند، منگل، قلب، طوق گردن، چنبر گردن، گردن‌بند، گلوبند؛ هم پیرایهٔ زنان بوده و هم از گوهرهای گرانبها به شمار می‌رفته است

که پادشاهان و پهلوانان و سپهسالاران آن را زیب بازوان و گردن خود می‌کرده‌اند، چنان‌که در شواهدی که ذیلاً نقل می‌شود یاره را غالباً با تاج و افسر و دیهیم و گاه و تخت عاج و طوق زر و انگشتری و گوشوار و کمر زرین و کلاه زرین و خلخال زر و جام زرین و جوشن و گرز و مانند اینها آورده‌اند و آن را از زر و یاقوت و مروارید و نظایر اینها می‌ساخته‌اند:

بیفگند یاره، فروهشت موی   سوی روشنِ دادگر کرد روی
(شاهنامه ۶، ۶۶، از هزارهٔ دقیقی)

(دهخدا) نیز:

ابا یاره و گرزهٔ گاوسر   ابا طوق زرّین و زرّین کمر
(۱، ۱۵۴)

«طوق و کمر و یاره و تاج پیش آوردند.» (تاریخ بیهقی ۴۷۳) «طوق و یارهٔ مرصّع، همه پیش بردند.» (همان ۴۷۴) خاقانی: «از سین سعادتش دندانهٔ تاج کرده و از میم معانی، حلقهٔ یاره ساخته.» (منشآت ۱۶۰)

۶. عطار: با احتمال تأثّر حافظ از او:

رند شرابخواره، گر مستِ مست گردد   گوید که: هردو عالم در حکم من روان است
(دیوان ۱۴۱)

گدای میکده یا گدای دوست، توانگرترینِ مردمان است. روزبهان، در شطح علی بن سهل اصفهانی: «حرام است بر آن کس که صاحبانِ [= همنشینانِ ـ م] مرا درویش خواند، زیرا که ایشان توانگرترِ خلق خدای‌اند.» (شرح شطحیات ۲۲۷) هم او، در شطح حلاج: «در دنیا هیچ حِرفت نیست نیکوتر از گدایی کردن.» (همان ۴۳۷) روزبهان در تفسیر آن: «یعنی هیچ نیست نیکوتر از سؤال [=گدایی ـ م] از حق ـ سبحانه و تعالیٰ ـ و اگر از غیر، برای آن گفت که در آن تذلیل نفس است و اِسقاط جاه و قناعت به قلیل از کثیر و فراغ از دارَین.» (همان ۴۳۸) نجم رازی: «هردو جهان به اِقطاع به امّتان دیگر می‌دهند، و خرگاه عزّت در بارگاه دولت این گدایان می‌زنند.» (مرصاد ۱۵۴)

حکم کردن: ایهام دارد به اصطلاح نجوم (به قرینهٔ «فلک» و «ستاره»). حکم (کردن): احکام نجومی، علمی کهن و خرافی برای پیشگویی در کارها و امور جهان و انسان به وسیلهٔ مطالعه در آثار ستارگان بوده است. گویا نخستین بار بابِلیها در سه هزار سال پیش از میلاد از این علم استفاده می‌برده‌اند، سپس ایرانیان و یونانیان و مردم روم و دیگر جاها احکام نجومی را مورد استفاده قرار داده‌اند [...] لیکن عالمان حقیقی

به مسائل کیهانی را چندان اعتقادی به احکام نبوده است. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) نویسنده در ادامه به عدم اعتقاد بزرگانی همچون ابوریحان، خیام و غیره به احکام نجوم و نجوم احکامی اشاره کرده است. در جهان اسلام به خود نجوم به منزلهٔ یک علم توجه بسیار شده و آموختن آن مورد تأکید بوده، امّا احکام مذکور مشمول تحریم قرار گرفته است.

و اما حافظ، گاهی نسبت به این احکام ابراز عدم اعتقاد کرده، لیکن او هم مثل دیگر شاعران، به سائقهٔ شاعری، از مضامین مربوط به احکام نجوم سود جسته (مثل مقابله، قران مشتری و مه، دولت دور قمری و...) و چنان‌که در جای خود گفته‌ام نباید در هیچ‌یک از این دو مقوله مبالغه کرد، یعنی نه در مورد عدم اعتقاد او زیاده به اصطلاح مانوور کرد، و نه استفاده از این‌گونه مضامین را لزوماً نشانهٔ باور او به احکام انگاشت.

ابیات خواجه در تجلیل از رندان و گدایان آستان دوست غالباً بلندند، مثل بیت متن. (در این باره، و نیز برای برخی نمونه‌ها، نک. ح ۴۰/۱۰.)

۷. غنچه اینجا دارای سه صفت است که شاعر برای تصویر از آنها سود جسته است: خندانی، شباهت به جام شراب، و جامه‌دری (شکفتگی).

۸. تَمغا: (مغولی) = تمغاء، تمغه، تغمه (به تقدیم غین بر میم) طمغا، طمغه؛ چند معنی دارد: الف. مُهری که هم بر فرمانها می‌زدند و هم حیوانات را با آن داغ می‌کردند. «ملطّفه‌ها را نزدیک امیر برد. همه نشان طمغا داشت.» (تاریخ بیهقی ۶۹۵) «ازین‌گونه یرلیغی در قلم آمد و آن را تمغا زده در قلعه فرستادند.» (جامع‌التواریخ رشیدی، طبع مسکو، ۱۹۶۵، ج ۳، ۳۵۵) عبید:

روی را زان ابلق ایام توسن‌طبع را　　　در میان اختگان شاه طمغا کرده‌اند

(کلیات ۱۲)

این تمغا انواعی داشت: آل تمغا [آل = سرخ ـ م] التون تمغا، قرا تمغا [قرا (ترکی) = سیاه ـ م] کوک تمغا. در زمان غازان چند تمغای دیگر نیز افزوده شد. ب. فرمان (ذکر جزء و ارادهٔ کل) «احکام آن تمغا به شیراز رسید.» (تاریخ وصاف ۴۵۹) ج. گمرک، عوارضی که بازرگانان برای وارد کردن اجناس خود به شهری می‌پرداختند. «درین مدت که تجّار و قوافل از آن ولایات منقطع شدند علت تامّهٔ این معنی آن بوده که متصرفان و تمغاچیان به مخاطبات ناوارد و مطالبات ناواجب، ایشان را مخاطَب و مُطالَب می‌گردانیدند و اضعاف تمغاءِ معهود توقّع داشته، جبراً و قهراً می‌ستدند.» (دستور الکاتب فی تعیین المراتب ۱، ۵۳۵) د. مالیاتی که کسبه به دولت می‌پرداختند.

«دختر شرابی وفات یافت و گاوی خریدند جهت صدقه. به وقت حساب، ذکر تمغای آن برآمد. خلیفه فرمود که مِن‌بعد قطعاً از هیچ آفریده تمغا نستانند.» (رشیدالدین فضل‌الله، همان ۳۴۰) هـ. مالیاتی که بر اجناس گوناگون می‌بستند. «و حاصل تمغاءِ نمک، هر روز هفتصد بالش چاو است.» (وصاف ۲۱) و. مالیاتی که دولت از مردم شهرها می‌گرفت. «صحیفه‌ای از مس ساخته‌ایم و اسامی بعضی بلوکات تُستَر که بر آن وقوف یافته‌ایم بر آن نقش کرده و مال آن را بعد از آن‌که به غور رسیده‌ایم قرار داده هرچه طمغا و تمار است بکلّی معاف کرده‌ایم.» (رشیدالدین، مکاتبات رشیدی ۱۲۱) و اما از مال تمغا وظیفه و مرسوم به مستحقّان می‌داده‌اند. «درین وقت چنان نمودند که وجوهی از جمع اموال به نام جمعی از مستحقّان به هر اسم و رسم که مُجریٰ می‌گردد و در دفاتر اثبات می‌یابد بر تمغاوات حوالت می‌کنند.» (دستورالکاتب ۲۹۷،۱) نیز حقوق دیوانی برخی از ولایات از مال تمغا به دست می‌آمد. «و ولایات بسیار از توابع کوفه است و حقوق دیوانی آن شهر به تمغا مقرّر است.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۳۱) واژهٔ تمغاچی یا تمغاجی =گمرکچی، مأمور وصول عوارض از مال‌التجاره. «تا تمامت تجّار که از اطراف رسند، هر قوم از آن دروازه که بدان صوب منسوب باشد درآیند و در آن کاروانسراها نزول کنند و تمغاچی، قماشات ایشان را ضبط کند...» (جامع‌التواریخ ۴۱۴،۳) (شمیس شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، ذیل «تمغا» و «تمغاچی»، با تغییر و کاست و فزود) حمدالله مستوفی (سدهٔ هشتم) دربارهٔ تمغای شیراز: «حقوق دیوانیش به تمغا مقرّر است و اکنون چهارصد و پنجاه هزار دینار ضمانی آنجاست.» (نزهة‌القلوب ۱۱۶)

و اما زر تمغا، از آن‌روی که بسی اوقات به جبر و کره گرفته می‌شد گاهی حرام یا دست‌کم مکروه، مشکوک و شُبهه‌دار انگاشته می‌شد. ماجراها و غایله‌های بسیار دربارهٔ آن در متون تاریخی و دیوانی و دستورنامه‌ها ثبت شده. از جمله آنچه فصیحی خوافی در ذیل وقایع سال ۷۵۵ (در زمان حافظ) نقل کرده، و خلاصه این‌که: خواجه علی شمس‌الدین سربداری بر شخصی به‌نام حیدر قصاب «از باقی تمغا حواله و تحمیلی» کرده بود، و چون حیدر پیشتر هرچه داشته داده بود و چیزی بیش نداشت، شمس‌الدین به او، که گفته بود چیزی ندارد، پاسخ داده بود: «زن خود را در خرابات نشان و وجه من بده.» که همین غیرت حیدر را برانگیخته و شمس‌الدین را به قتل رسانده بود. (مجمل فصیحی ۸۴) عبید در «رسالهٔ تعریفات» گوشه‌ای از نفرت عمومی را از تمغاچیان بیان می‌دارد: «الواجب‌القتل: تمغاچی شهر» (کلیات ۳۱۶) و سیف فرغانی، هم در ستم ایشان بر اصناف کسبه:

حاکمان در دم از او قُبجُر و تمغا خواهند   عنکبوت ار بنهد کارگهِ جولاهی
(دیوان ۱۷۳،۱)

(قبجر یا قوبجور: مغولی = مالیات؛ عنکبوت را هم جولاه یا بافنده می‌خواندند.)
سیف، با بهره گیری از «آل تمغا»ی پیشگفته یعنی مُهر قرمزرنگ و التزام واژه‌های مغولی:

در بهار، ای شاه، بی یرلیغ قاآنِ رُخت   همچو آل لاله کَی رنگین شود تمغای گل؟
(دیوان ۷۲،۳)

خواجو، که تمغا را به معنی باج و خراج آورده است:

یا از پی معیشت سلطان زنگبار   تمغای هند بر شهِ خاور نوشته‌اند
(دیوان ۴۱۷)

ساز و برگ: یا برگ و ساز، هریک از این دو به تنهایی هم به معنی اسباب و وسیله و سامان است، اگرچه با هم حالت اصطلاحی یافته‌اند. «و زود اکه سوگند خوردن گیرند به خدای که: اگر توانستیمی و برگ و ساز داشتیمی...» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۶۱۳، نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، ذیل «برگ»)

سنایی، در «عقل نامه»:

بیش ازین نیست با تو ما را راز   تو برو برگ و ساز ره می‌ساز
(مثنویها ۱۳)

خود حافظ، به صورت جدا از هم:

برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند   ای چنگ، ناله برکش و، ای دف، خروش کن

بیت متن، از موارد قیاس بادهٔ حرام با چیزی است که از نظر اخلاقی بسی بدتر از آن است، که پیداست در این‌گونه موارد، برتری با باده است. (برای نمونه‌هایی از آنچه «قیاسهای حافظانه» خوانده‌ام، نک. ح ۱۱/۵.) در هر حال، نسبت اعاشه از زر تمغا دادن حافظ به خود از باب تعریض به خورندگان لقمهٔ شبهه است، اگرچه ممکن است که او به حقیقتْ اعاشهٔ خود را هم مشمول طمغا کرده باشد.

مرا که از... : قزوینی، سایه و نیساری: مرا که نیست ره و رسم لقمه‌پرهیزی؛ اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) همین است (که قدیمترین نسخهٔ خانلری هم هست) اما درست نسخهٔ بعدی (موزهٔ بریتانیا ۸۱۳ـ۸۱۴) مثل خانلری است. من تاکنون ندیده‌ام هیچ حافظ‌پژوهی از ضبط قزوینی جانبداری کند. هروی، محجوب، خرمشاهی و... جملگی ضبط خانلری را ترجیح می‌دهند. بعید نیست حافظ نخست مطابق قزوینی

گفته ولی بعد آن را دون شأن شاعری خویش یافته و به این بیان بلند بدل کرده باشد. از نظر معنایی هم معمولاً در قیاسهای یاد شده یک طرف قیاسْ باده است، زیـرا یک امر حرام (باده) با امری بس بدتر و غیراخلاقی‌تر مقایسه می‌شود، در حالی که «لقمه پرهیز نبودن» کسی فقط محل و محتمل شبهه است، و طنز را هم از عرش بـه فـرش فرو می‌کوبد.

۹. به بانگ بربط و نی: از شمار کنایات متعددی است که جملگی به معنای انجام آشکارای کاری یا آشکار کـردن فسـق و فـجوری است. (نک. «بـانگ چـنگ» در: ح ۴۲/۱).

* * *

اگر به سه بیت نخست دقت کنیم متوجه یک ویژگی بیانی حافظ در ارتباط با باده می‌شویم، و آن انطباق کامل این دست مضامین با احـوال خـاص بـاده‌خواران است، یعنی آنچه معمولاً با اصطلاح عامیانه و البته گویای «باحال» یا به قول اهل ادب «باآن» بیان می‌شود. ببینید، من تا کنون بحث در این باره را که «آیا حافظ باده می‌خورده یا نه» همیشه بحثی لایعنی و بی‌سروته خوانده‌ام. (نک. ج ۱، ۷۵ـ۷۶.) در اینجا و احـتمالاً پس از این هم وارد آن نخواهم شد. اما یک چیز را به جِد معتقدم: با ایـن‌که حـتی در اشعار عارفان هم کم نیست ابیاتی که گوینده می‌خواهد خوانـنده را مـجاب کـند کـه منظورش همین بادهٔ حرام انگوری است، (نـمونه‌هایی هـم داده‌ام: هـمان ۵۲۲) ولی شاید شعر حافظ در مجموع دارای نیرومندترین تأثیر اقناعی در این باره باشد، یعنی ابیاتی متعدد دارد که فقط آدم اهل باده‌خواری می‌تواند بگوید یا حس کند، و لاغیر؛ گو این‌که این هم منطقاً دلالتی بر این ندارد که شاعر قطعاً شراب را چشیده است. البته اگر کسی بگوید این ابیات نشانهٔ دارا بودن تجربهٔ عملی از شـراب‌نـوشی است مـن شخصاً با او درنخواهم آویخت (همچنان‌که در صورت ادعـای عکس آن هـم وارد جدال با مدّعی نخواهم شد.) در بحث پیشین سخنی داشتم پیرامون این دو بیت:

روز در کسب هنر کوش، که می خوردن روز
دل چـــون آیـنه در زنگ ظـلام انـدازد
آن زمان وقت مِی صبح‌فروغ است کـه شب
گِـــرد خـرگاه افـق پـردهٔ شـام انـدازد

و به تأثیر فوق‌العادهٔ آن در اقناع خواننده به این‌که فقط باده به معنی حقیقی یا انگوری

مراد اوست اشاره کردم. اما این دو بیت را از آن‌روی دوباره نقل کردم که آن را با آنچه اینجا می‌خواهم بگویم بسنجم و تأکید کنم که این سنخ مضامین هم، اگرچه در نوع خود مهم‌اند، در اینجا منظور من نیست. (در: ح ۱۴۶/۴،۵ و نیز سخن پایانی در همان غزل درباره‌اش توضیح داده‌ام.) مرادم آن دسته ابیاتی است که اصلاً نیازی به آن ندارد که ما را به چیزی قانع کند، چه به اصطلاح «حال» خود بیتْ آن را داد می‌زند. می‌توان گفت که اصل کار اقناع در امثال دو بیت اخیر بر دوش خود کلام یا جنبهٔ «قال» است، در حالی که در ابیات مورد نظر بر عهدهٔ خصیصهٔ «حال». به عبارت دیگر، او در این‌گونه ابیات آنچنان از ژرفنای احساس میخواران و تجربهٔ ملموس آنان حرف می‌زند که اساساً ارادهٔ چیزی بجز همین «بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک» ناممکن می‌نماید. به این بیت او دقت کنیم:

به یکی جرعه که آزار کسش در پی نیست　　　زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس

جای تردیدی نمی‌گذارد که از تجربهٔ محسوس و عینی یک شرابخوار حرف می‌زند که قال و مقال جُهّال یا مشغله و تشنیع زُهّاد را می‌باید برای یک جرعهٔ ناقابل تحمّل کند. اکنون به آغاز غزل حاضر نگاه کنیم، که ابتدا استخاره را برای بیان خارخاری که از رسیدن بهار و هوس باده بر او دست داده پیش می‌کشد تا بدین بهانه یا مقدّمه به بیان اصل قضیه بپردازد: چه کسی بجز یک میخوارهٔ شیفتهٔ این آب آتشناک می‌تواند حال باده‌خواری را بفهمد که، حالا به هر دلیلی، ناگزیر است کناری بنشیند و با درد و دریغ به جرعه کشی پیاپی مستان و خنده‌ها و «نوشانوش» گفتن آنان زُل بزند؟ بعد هم در بیتی باز از همین دست می‌گوید: حق همین بود که گفتم؛ بنا بر این اگر روزی دیدید که من با عزم شخص خودم از بزم باده کنار کشیده‌ام، قبل از هر چیز به دنبال عیب و علتی در مغز یا روح من باشید و درمان را از آنجا شروع کنید. شایان توجه این‌که هیچ‌کدام از این بیتها صنعتی به آن معنی ندارد، و آن ظاهراً ایهام میان «میانه» و «کناره» هم آن قدر طبیعی و عادی است که اصلاً بوی صنعت نمی‌دهد؛ مگر ما چنین منظوری را جز با همین کلمات یا نظایر آنها بیان می‌کنیم؟ و اما یک پرسش این است: آیا ویژگی این سنخ ابیاتْ محتوایی است یا شکلی؟ به گمانم اصلاً آسان نیست پاسخ گفتن به آن، شاید از این‌روی که محتوی و شکل در اینجا به آنچنان وحدتی با هم می‌رسند که تفکیک مذکور ناممکن است، و این خود یعنی اوج آرمان شعر.

دیگر ابیات هم بی‌ارتباط با بیتهای نخستین نیستند، مثلاً آن احساس عزّت و

استغنای گدای میکده (ب ۶، که خود دقیقاً مصداق همان حال است که ذکر شد) چیزی است که خود زادهٔ یکچنین تلقّیی از باده و مستی است، ضمن این‌که بیت عطار، که گفتیم امکان دارد بر حافظ تأثیر گذارده باشد، از حیث این حالْ قابل مقایسه با آن نیست. حالا به فرض هم که آن را تأویل به مستی عرفانی کنیم، باز آنچه در درجهٔ نخستِ اهمیت است بنیاد حسّی بیت است، مثل این بیت با همان حال:

مستم کن آنچنان که ندانم ز بیخودی　　　در عرصهٔ خیال، که آمد، کدام رفت

مضمون زر تمغا و ملامت باده‌خوار هم با این هدف است که بگوید: صد کار کنی که می غلام است آن را. آری، ابیات بعدی هم بر محور همان آشکارا و شفاف حرف زدن از باده است، و تصادفی نیست ختم شعر هم مثل بدو آن بر پایهٔ فاش و آشکار از شراب و نشوهٔ آن سرودن و عینی‌ترین توصیف را از عوالم آن کردن است.

۱ حاشا که من به مَوسم گل ترک مَی کنم
من لاف عقل می‌زنم، این کار کَی کنم؟

۲ مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم
در کار بانگ بربط و آواز نی کنم؟

۳ از قال و قیل مدرسه، حالی، دلم گرفت
یک چند نیز خدمت معشوق و مَی کنم

۴ کو پیک صبح تا گله‌های شب فِراق
با آن خجسته‌طلعتِ فرخنده‌پَی کنم؟

۵ کَی بود در زمانه وفا؟ جام می بیار
تا من حکایت جم و کاووس و کی کنم

۶ از نامهٔ سیاه نترسم، که روز حَشر
با فیض لطف او صد ازین نامه طی کنم

۷ این جان عاریت، که به حافظ سپرد دوست
روزی رخش ببینم و تسلیم وی کنم

۱. حاشا که تا سلمان بود، ترک می و ساغر کند
ور نیز می‌گوید «کنم» هرگز کسی باور کند
(دیوان ۱۰۷)

عدم ترک مَی در فصل گل یا ایام نوروز و بهار، قولی است که جملگی غزلسرایان برآن‌اند، و حرف حافظ هم در این باره یکی است. پیشتر هم اشارتی به آن رفت. (نک. ح ۳۳۸/۱.)

۲. در منطق ذوق و زیبایی، حاصل زهد و علم و عمل دیرساله به یک نگاه یک زیباروی فروختنی است:

علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

به همین سان در برابر نگاهی دزدانه بر شکاف گریبان لولی‌وشان برای دیدن زوایای سینه:

فدای پیرهن چاک ماهرویان باد　　　هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز

۳. قال و قیل: قال (فعل ماضی معلوم) =گفت؛ قیل (ماضی مجهول) =گفته شد؛ بر روی هم =گفتگو، هیاهو (دهخدا) سخنی نغز از عالم و متکلم بزرگ، فخر رازی، که حاصل مدرسه را جز قیل و قال نمی‌داند (از شعری پنج بیتی):

و لَم نَسْتَفِدْ مِنْ بحثِنا طولَ عُمرِنا　　　سِوىٰ اَنْ جَمَعْنا فیهِ قیلٌ و قـالوا

(نقل از اصغر دادبه، فخر رازی ۱۸۸) (بحث ما در گذار زندگی‌مان برایمان سودی جز این نداشت که قیل و قالی گِرد کردیم.) تأثّر حافظ از امام فخر محتمل است، اما اقتدای گوته به حافظ در این سخن، مسلّم: زاهدا، ملامتم مکن که ترک پارسایی گفتم و سر در خدمت معشوق و مَی نهادم، آخر دیر [کذا؛ دیری؟ ـ م] بود که دلم از درسِ مدرسه و بحث کلیسا گرفته بود. (دیوان شرقی ۷۱) به‌راستی در فصل گل:... چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّاف است؟ (۴۵/۲)

۴. به گونه‌ای با ایهام سخن گفته که دو صفت «خجسته‌طلعت» و «فرخنده‌پی» را می‌توان هم به پیک نسبت داد و هم به معشوقی که صبح روشن فقط پیکی از اوست، اگرچه شاید بتوان گفت که برای پیک زیاد است، اما این نیز هست که هرگونه پیک یا پیام‌رسان یا میانجی در شعر عارفانه در برترین جایگاه توصیف می‌شود. به هر حال، لطف این دو صفت در این است که «طلعت» یا رخسار (بالا) و «پی» یا پا (پایین) هردو، یعنی سراپا، خجسته خوانده شده است. در مورد چنین ایهامی به یاد آورید نظری را که این نگارنده ارائه کرده مبنی بر نوعی ایهام در اشعار حافظ که کلّ بیت یا دست کم یک لخت مشمول آن می‌شود. (نک. ج ۱، ۶۷۲ـ۶۷۴.) از کجا معلوم که بیت حاضر نیز از همین شمار نبوده باشد؟

خجسته‌طلعت: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: خجسته‌طالع؛ نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) «خجسته‌طلعت» است، اگرچه نسخهٔ پس از آن (بریتیش میوزیم ۸۱۳ـ۸۱۴) دارد «خجسته‌طالع». (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۶۱) گمان می‌کنم از نظر معنی هم برتری با خانلری باشد، زیرا این‌که معشوق دارای طالع یا بخت نیک خوانده شود دون شأن اوست، ضمن این که در توضیح بیت گفته شد که سر و پای معشوقْ هردو همایون دانسته شده، و آمدن «طالع» به جای «طلعت» این معنی و تصویر را مختل می‌کند. اما اگر دو صفت مذکور به پیک اسناد داده شده باشد ذکر «طالع» برای او خالی از مشکل خواهد بود. محجوب هم خانلری را ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۶.)

۵. در داستان «رستم و اسفندیار» آمده که در بزم باده، شهزاده به ساقی اینچنین امر می‌کند:

بفرمود مهتر کـه: جـام آوریـد — به جای مَی پخته، خام آوریـد
ببینیم تـا رسـتم اکـنون ز مَـی — چه گوید، چه آرد ز کاوس کی؟
(شاهنامه ۶، ۲۶۵)

البته به نظر من سخن اسفندیار به طنز و تمسخر است، زیرا یل جوان و نوخانمان می‌گوید: باده بیاورید تا ببینیم رستم چگـونه بـه فـرمایش شـراب از گـذشته‌ها لاف می‌زند، ولی ممکن است حافظ برداشتی غیرطنزی از سخن فردوسی کرده باشد.

کاووس و کی: به این صورت به دور از عرف شاهنامه است، چه در این کـتاب یـا «کی‌کاوس» آمده یا «کاوسِ کی»، و «کی» به تنهایی نام هیچ پادشاهی نیست بـلکه در اصـل، لقب نـوعیِ شـاهان خـاندان کـیانی است کـه در مـتون پـهلوی بـه صـورت پیشوندگونه در جلوی اسامی آنان آمده و در شاهنامه یا قبل از اسم و یا بعد از آن (در مورد کاوس). در هر حال در این بیت «کاووس و کی» به خلاف کاربرد مذکور، دوتن دانسته شده‌اند، همچنان‌که حافظ پیشتر هم نظیر این را داشت:

که آگه است که کاووس و کـی کـجا رفـتند؟ — که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد؟

چنان‌که در باب بیت اخیر گفتم، ممکن است منظور حافظ از «کی» همان کیخسرو باشد، چنان‌که یک بار کاووس و کیخسرو را با هم آورده:... تخت کاووس ببرد و کمر کیخسرو (۳۹۹/۴؛ در این باره، نک. ح ۹۷/۵.)

۶. پیداست امیدواری به بخشایش ایزدی است، چنان‌که بارها در قرآن به آن نوید داده شده است، همچون: اِنَّ اللّهَ یَغْفِرُ الذُّنوبَ جمیعاً (زمر ۵۳) و حافظ نیز بارها نظیر این را دارد:

لطف الهی بکند کار خویش — مژدهٔ رحمت برساند سروش

۷. سیف فرغانی:

طریق اهل دل این است کاین امـانت جـان — که دوست داد به من، من به دوست بسپارم
(دیوان ۲،۲۰۷)

۱ روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم
در لباس فقر، کار اهل دولت می‌کنم

۲ تا کی اندر دام وصل آرم تذروی خوش‌خرام
در کمینم وِ انتظارِ وقتِ فرصت می‌کنم

۳ واعظ ما بوی حق نشنید، بشنو کاین سخن
در حضورش نیز می‌گویم، نه غِیبت می‌کنم

۴ چون صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست
وز رفیقانِ ره استمداد همّت می‌کنم

۵ خاک کویت زحمت ما برنتابد بیش ازین
لطفها کردی، بُتا، تخفیف زحمت می‌کنم

۶ زلف دلبر دام راه و غمزه‌اش تیر بلاست
یاد دار، ای دل، که چندینت نصیحت می‌کنم

۷ دیدهٔ بدبین بپوشان، ای کریم عیب‌پوش
زین دِلیریها که من در کنج خلوت می‌کنم

۸ حافظم در محفلی، دُردی‌کشم در مجلسی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

۱. از لخت دوم می‌توان ترکیب «دولت فقر» را بیرون آورد، همان‌که آن را آرزو می‌کند:

دولت فقر، خدایا، به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

۲. تذرو: = قرقاول، خروس صحرایی؛ پارسی میانه tadarw[titar، یونانی tétaros معین، حاشیهٔ برهان ـ م] مشتق از هند و اروپاییِ teter = قُدقُد کردن؛ اصلاً نام‌آواست. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) در طبری tīrang، مازندرانی کنونی تِرِنگ tereng و تِرَنگ terang (معین، همان) معرّب «تذرو»: تَدْرُج، دُرّاج (جوالیقی، المعرّب ۹۱) = تورنگ، خروس کولی و کوهی، مرغ کولی، خروسِ جنگلی (دهخدا)

تذرو در اشعار حافظ استعاره از زیباروی شیرین‌رفتار و خوش‌نقش و نگار است

که شاعر در پی صید اوست، یک جا هم استعاره از مضمون زیبای شاعرانه:

نه هرکو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد　　　تذرو طرفه من گیرم، که چالاک است شاهینم

انتظار کردن: از وجوه خاص افعال در قدیم است = چشم به راه داشتن، امروز: انتظار کشیدن. در کهن ترین دورهٔ دری به کار رفته است: «همه انتظار آن می کردند که تا چهل مرد تمام شوند و آن سنگ از سر چاه بردارند.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۱۲۷۷، به نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب) «نظر به قعر چاه افگند؛ اژدهایی سهمناک دید دهان گشاده، و افتادن او را انتظار می کرد.» (کلیله ۵۶)

۳. بوی حق: ایهام میان بوی حضرت حق و بوی حرف حق

۴. افتان و خیزان: صبا را به دلیل نوع وزش و ملایمت آن، بیمار یا علیل، افتان و خیزان و امثال اینها خوانده‌اند. (نک. ح ۱۲۵/۵.)

استمداد همّت کردن: همّت در اینجا حمایت کسی کردن از دور با دعا و نفس صدق است. = همت خواستن: بر سر تربت ما چون گذری، همت خواه... (۲۰۱/۳) = التماس همت کردن؛ امیرخسرو:

شهسوارانی که فتح قلعهٔ دین کرده‌اند　　　التماس همّت از دلهای مسکین کرده‌اند

(دیوان ۲۰۴)

(نیز نک. «همّت» در: ح ۱۲/۱۲.)

چون صبا: قزوینی و سایه: با صبا؛ برخی از همین جانبداری کرده‌اند، مثلاً محجوب. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۵.) این هم از اِعمال سلیقه بدون التفات به نسخه‌هاست، چون هردو نسخهٔ اقدم (به ترتیب مورخ ۸۱۳ و ۸۲۱) دارند «چون صبا». نیساری به همین دلیل همین را اختیار کرده. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۶۵.) معمولاً آدم تنها و بیکس از دیگران درخواست دعا و همراه کردن نفَس و قلب آنان را با خود می کند، نه وقتی که با کسی (اینجا صبا) همسفر است.

۵. خاقانی:

کوی عشق، آمد شد ما برنتابد بیش ازین

دامن تر بردن آنجا برنتابد بیش ازین

(دیوان ۳۳۷)

بتا: در اینجا هم می توان «بُتا» (به ضم، در حالت منادا) خواند، و هم «بِتا» (به کسر) = بگذار، باشد تا چنین شود. قاسم غنی جانبدار همین وجه است. (یادداشتها ۵۵) بِتا: اعنی بگذار، و عرب «خل» گوید به صیغهٔ امر؛ ابوشکور گفت:

بِتا روزگاری برآید برین کنم پیش هرکس ترا آفرین

(صحاح‌الفرس)

بتا (به کسر اول) امر به گذاشتن، یعنی بگذار. (برهان) در فرهنگ معین، ذیل «بِتاییدن» آمده: (فقط امر «بتا» دیده شد) گذاشتن، هشتن. در دهخدا هم به نقل از فرهنگها همین معنی ذکر شده است. و اما از تعاریف فرهنگها برمی‌آید که آن را مخفّف «بِل تا» و «بهل تا» گرفته‌اند. چنان‌که در جای خود گفته‌ام، پیشینیان ما به دلیل نبود زبانشناسی و ریشه‌شناسی علمی و نوین، ریشه‌یابی‌های عامیانه و افواهی در مورد واژه‌ها می‌کردند، که این هم از همان موارد است، چون «بهل تا» یا «بِل تا»، اگرچه از نظر معنی درست است، اما از حیث ریشه و اشتقاقْ غلط است. این واژه از پارسی میانهٔ pattay و pattdūan به معنی ماندن است. از این دستگاه فعلی، فقط همین یک صورت به پارسی دری رسیده است. (محسن ابوالقاسمی، «ده، دهی، دهید، دهاد، دهاده»، سخن، د ۲۳، ش ۲، ص ۱۵۵.) سعدی:

بِتا هلاک شود دوست در محبت دوست که زندگانی او در هلاک بودن اوست

(غ ۸۹)

بِتا جور دشمن بدرّدْش پوست رفیقی که بر خود بیازرد دوست

(بوستان ۱۹۰)

در دهخدا این بیت از بوستان هم به شاهد آمده است:

بگفتا: نه آخر دهان تر کنم بتا جان شیرینْش در سر کنم

(اما در طبعهای یوسفی، رستم علی‌یف، و انزابی‌نژاد ـ قره بگلو «که تا» است.)

در هر حال، احتمال می‌رود که شاعر «بتا» را به قصد ایجاد ایهام لفظی میان کسر و ضمّ اول آورده باشد، همچنان‌که این نوع ایهام هم در حافظ نمونه‌هایی دارد، مثل «دَریاب و دُریاب» (۱۵۸/۲).

تخفیف زحمت کردن: همین اصطلاح امروزین «زحمت کم کردن» است. تخفیف کردن: =کم کردن؛ خواجو:

ترا گفتم که: چون مستم، ز من تخفیف کن جامی

چه تلخم می‌دهی، ساقی، بدین تیزی جواب از می؟

(دیوان ۳۴۲)

۷. بدبین: نه به معنی مصطلح امروز یعنی آدمی که همه چیز را تیره و ناخوش می‌نگرد (معادل انگلیسی pessimist) بلکه به معنی لفظی و لغوی است. پیشتر هم داشت. (۱۰۲/۴)

۸. سلمان، در بیتی که نه دقیقاً شبیه آنِ حافظ بلکه با آن هم‌مقوله است:

رندم و صوفیم می‌گویند خلق   نام نیکو بین کـه پـیدا کـرده‌ام
(دیوان ۲۴۲)

صنعت کردن: اینجا = تدلیس، نفاق، دورویی، ظاهرسازی (دهخدا، ذیل «صنعت») = نیرنگ و حیله کردن؛ پیشتر این معنی را در این بیت به صورت ایهامی داشت:

حدیث عشق ز حافظ شنو، نه از واعظ   اگرچه صنعت بسیار در عـبارت کـرد

و به صورت واضح‌تر در:

صنعت مکن، که هرکه محبت نه پاک باخت   عشـقش بـه روی دل درِ مـعنی فـراز کـرد

سنایی، به صورت اسم:

راه دین صنعت و عبارت نـیست   جز خرابی درو عـمارت نـیست
(حدیقه ۱۹)

مولانا، به معنی ظاهرسازی:

یا نه جنگ است این برای حکـمت است   همچو جنگ خـرفروشان صـنعت است
(مثنوی ۱،۱۵۳)

به معنی حیله و نیرنگ کردن (به وضوح و صراحت): «سوگند دهد که او [صاحب صنعت] با مسّاحْ صنعت و حیلت نکند.» (ترجمهٔ محاسن اصفهان ۱۱۱، به نقل از دهخدا) (نیز نک. ح ۱۲۷/۷.)

۳۴۵

۱ من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی‌کنم
صد بار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم

۲ باغ بهشت و سایهٔ طوبیٰ و قصر حور
با خاک کوی دوست برابر نمی‌کنم

۳ تلقین و درس اهل نظر یک اشارت است
گفتم کنایتیّ و مکرّر نمی‌کنم

۴ هرگز نمی‌شود ز سر خود خبر مرا
تا در میان میکده سر بر نمی‌کنم

۵ ناصح به طنز گفت: حرام است می، مخور
گفتم: به چشم و، گوش به هر خر نمی‌کنم

۶ شیخم به طَیره گفت که: رو ترک عشق کن
محتاج جنگ نیست، برادر، نمی‌کنم

۷ این تقوِی‌ام تمام، که با شاهدان شهر
ناز و کرشمه بر سر مِنبر نمی‌کنم

۸ حافظ، جناب پیر مغان جای دولت است
من ترک خاک‌بوسی این در نمی‌کنم

۱. طنز بیت در «دیگر نمی‌کنم» است، چون این عبارت را معمولاً در هنگام ترک و توبه به زبان می‌آورند، اما حافظ به عکس می‌گوید: دیگر توبه نمی‌کنم، چون پیشتر توبه‌ام صد بار با شکست مواجه شده، پس باز هم توبه کردنْ کاری لغو است.

۲. سلمان:

مرا که روی تو امروز دیده‌ام، فردا   چه التفات به دیدار حورعین باشد؟

(دیوان ۹۲)

بیت همان مضمون رایج است در تفاوت مهم نگرش عابدانه و عاشقانه، با نظایر متعدد در اشعار خواجه (و دیگران):

تو و طوبیّ و ما و قامت یار   فکر هرکس به قدر همّت اوست

سایهٔ طوبی و دلجویی حور و لب حوض   به هوای سر کوی تو برفت از یادم

البته در جای دیگر می‌گوید: ما، هم در این جهان برخوردار هستیم و هم در آن جهان:

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست   وِآمروز نیز ساقی مهروی و جام می

(نک.ح ۴۲۱/۶.)

قصر حور: قزوینی: قصر و حور؛ از نظر معنایی، این هم موجه است، ولی چند نسخهٔ مقدّم بر خلخالی، همگی بدون «و» دارند، که همین را باید ارجح دانست. (در مورد حور و قصور، نک.ح ۲۴۹/۵.)

۳. تلقین: =فهماندن؛ مصدر ثلاثی مجرّد آن: لَقْن =فهمیدن؛ صفت مشبّهه: لَقِن = زودفهم (لسان‌العرب)

اشارت: دربارهٔ «نظر» در جای خود اشاره‌ای رفته (ح ۴/۴) اگرچه «نظر» و مشتقات و ترکیبات آن چیزی نیست که در ظرف سطوری چند قابل توضیح باشد. به هر حال در عالم نظر فقط باید به چشم دل دید و در عالم جان فرورفت. پس نیازی به کلام محدودسازنده و فریب‌دهنده نیست و در نهایتْ یک رمز کوچک و کوتاه بسنده است. اگر «اشارت» را این همه در مقابل «عبارت» قرار داده‌اند، از همین‌روی است. (نیز نک.ح ۲۷/۴.)

۴. سر برکردن: خرّمشاهی بیت را جزو شواهد برای معنای سر برداشتن یعنی سر بلند کردن و سرافراز شدن آورده، چنان‌که این بیت را هم مشمول همین معنی قرار داده است:

سر ز حیرت به در میکده‌ها برکردم   چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

(حافظ‌نامه ۹۸۳،۲) من معنای ایشان را نه نادرست بلکه یکی از دو معنای مراد شاعر می‌دانم. در مورد بیت اخیر هم گفتم که: احتمالاً همان باشد که امروز «سرکی کشیدن در جایی» می‌گوییم، یعنی کسی که از بیرونْ سری به داخل جایی می‌کند و نگاهی در جستجوی مطلوب خود می‌اندازد. اما در غزل حاضر، گمان می‌کنم متفاوت و به معنای سر از جایی به در آوردن باشد، و در عین حال با ایهام به «سر بلند کردن» (که منظور خرّمشاهی است.) همچنان‌که معنای سر به در (یا: بیرون) آوردن را برای بیت زیر نیز قایل شدم:

عشق دُردانه‌ست و من غوّاص و دریا میکده

سر فروبردم در آنجا تاکجا سر برکنم

(نک. ح ۳۳۸/۵.) البته، همچنان‌که گفته‌ام، این حدس من است و اطمینان کافی از صحت آن ندارم.

شاعر می‌گوید: من تنها هنگامی خود را بازمی‌یابم یا نسبت به وجود خودم اِشعار پیدا می‌کنم که سر از میکده درمی‌آورم؛ به قول خودش:... باقی همه بی‌حاصلی و بی‌خبری بود.

۵. بیت را قزوینی و سایه ندارند. نیساری هم آن را اضافه بر متن خوانده. در اینجا ناصح را، اگرچه به ایهام، «خر» خوانده، در حالی که حافظ در برابر زاهد و همخانواده‌های او حدّ اکثر از حدود صفت «نادان» فراتر نرفته، و بیت به گمان من از این نظر مشکوک است. پیشتر در بحثی سنجشی در این باره، با ذکر نمونه‌هایی از فحّاشیهای دیگران در باب زاهد، حافظ را از آن مبرّا دانستم. (نک. ج ۱، ۲۱۷.) به‌راستی کسی چون حافظ، که تا بدین اندازه زبانش در طنز سالم گشاده است، چه نیازی دارد به دشنام روی بیاورد؟ شگفتی از استاد فقید این کمترین است که چرا میان عادت خواجه به طنز و دشنام‌دهی در این بیت فرقی ننهاده‌اند.

۶. به طیره: ایهام: الف. به خشم؛ ب. با سبکی و سبکساری (نک. «طیره» در: ح ۱۰۴/۴.)

محتاج... : ایهام ساختاری: الف. ترک عشق نمی‌کنم. ب. جنگ با تو (شیخ) نمی‌کنم. تقریباً مثل «آن نکنم» در بیت طنزآمیز سیف اسفرنگی است:

چون به دیوانگی عشق تو رسوا گشتم　　　عقل گو: هرچه صواب است بگو آن نکنم
(دیوان ۶۴۲)

که معلوم نیست به نصایح عقل عمل می‌کند یا به خلاف آن.

برادر: در این هم تمسخر یا تهکّمی هست، چون حافظ شیخ را به جِد «برادر» نمی‌خواند. با برادر هم که نمی‌جنگند (مگر برخی پادشاهان بر سر قدرت).

شیخم به طیره: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: ناصح به طعن؛ ضبط خانلری با اقدم نسخ منطبق و لذا ارجح است. پس از این بیت، سایه و نیساری افزون دارند:

پیر مغان حکایت معقول می‌کند　　　معذورم ار محال تو باور نمی‌کنم

که به گمانم نه به حافظ می‌آید، و نه به پیر مغان او. آیا نبودِ آن فقدانی برای غزل است؟

۷. ناز و کرشمهٔ سر منبر: در شمار مضامین طنزی بر ضدّ واعظان اینچنینی است، اگرچه به ندرت در اشعار دیده می‌شود. در برخی متون، انتقادهایی از وعّاظی صورت گرفته که زبانی گردان به اندرز دارند و همزمان چشمی چرخان به دنبال زیبارویی،

خواه نرینه و خواه مادینه. ابن‌اخوه: واعظی که جوان باشد و خود را برای زنان بیاراید و در جامه و وضع ظاهری از قبیل داشتن موهای دراز و نیز در حرکات و رفتارْ خود را مقبول زنان بنماید، باید از وعظ ممنوع گردد. (آئین شهرداری در قرن هفتم، ترجمهٔ بخشی از معالم القُربة فی احکام الحِسبة ۱۸۳) حافظ آن را در باب واعظ یا زاهد گفته، اما ابوسعید خرّاز، عارف معروف، در حق صوفیان نیز چنین داوریی دارد: کمتر کسی است از صوفیه که از صحبت جوانان (= شاهدان) برحذر بوده باشد. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۲۳۲)

مطابق سخن خواجه نیز واعظی که درس تقوی به خلق تلقین می‌کند، از سر منبر با امردان به‌اصطلاح چشم و ابرو می‌آید. این‌که می‌گویم «امردان» (یا سادگان) از این‌روی است که زنان و دختران در مجالس وعظ و تذکیر در مکانی پناه و بسته (همچون امروز) می‌نشسته‌اند و لذا واعظ با آنان نمی‌توانسته رو در رو باشد، اما منعی برای سادگان در نشستن پای منبر نبوده است. می‌گوید: اگر این وعاظْ ما را علی‌الرسم بی‌تقوی می‌خوانند، در تقوای من همین بس که از چنین جلافتها و سخافتهایی به دور هستم.

و اما من روزگاری گمان می‌کردم که چنین مضمونی را تنها حافظ بیان کرده، ولی بعد نظیر آن را پیش از او در منظومهٔ اوحدی یافتم (اگرچه در غزل هنوز به نمونه‌ای از غیر حافظ برنخورده‌ام.) به هر حال احتمال می‌دهم که خواجه از این ابیات اوحدی در باب واعظانی از این دست تأثیر پذیرفته باشد (به برخی الفاظ مشترک در این‌دو توجه کنیم، همچون شاهد، منبر و ناز):

زن که او شاهد و جوان باشد / نازک و نغز و دلستان باشد،
خود به مجلس چرا شود حاضر؟ / به جوانان و امردان ناظر؟
شیخ بر منبر و زنان بر لم / بر سر دیگران کشیده قلم...
واعظ شب، شب از سر منبر / چون بدید آن دو زلفِ چون عنبر...
سوی مُقری کند به روز نگاه / همچو یعقوب در تأسّف و آه
پس بخوانند مقریان ز نخست / سورهٔ یوسف و زلیخا چست
تا ز قرآن کلاه و جامه کند / همه را محو عشقنامه کند
داند ار ساوجیست ور کاشیست / کاین نه وعظ است، ناز و جمّاشیست

(مثنوی «جام جم»، دیوان ۵۷۶_۵۷۷)

البته باید به حافظ و دقت نظر و نیز تسلط او بر متون آفرین گفت که بدین گونه

برای غزل خود از هرگونه متن و قالبی مضمون صید می‌کند و آنگاه با ایجاد قدری تغییر، آن را درخور غزل می‌سازد؛ ضمن این‌که از چنین توانی در زبان برخوردار است که محتوای چند بیت مثنوی را تنها در یک بیت، آن هم به فصیح‌ترین بیان ممکن بازگوید. پیشگامی در آفرینش مضمون، اگرچه بی‌گمان هنری ارجمند است، لیکن پرداخت مضامینِ پیشتر گفته به این صورت و سان نیز هنری کمتر از آن نیست.

شاهدان: همهٔ طبعهای معتبر همین را دارند. اما زنده‌یاد مسعود فرزاد (که احتمالاً موضوع شعر را نگرفته) به جای آن «واعظان» را اختیار کرده و بیت را به صورتی نادرست درآورده است. (حافظ، صحت کلمات و توالی ابیات ۹۳۲)

۸. جَناب: اینجا هم، مثل سایر موارد، به معنی اصلی واژه (= آستانه) آمده است. (نک. ح ۲/۷.)

* * *

دستغیب غزل را همسایهٔ: من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم... (غ ۳۳۸) و جزو اشعار دورهٔ دوم زندگی حافظ (عصر مبارز، بین ۷۵۴ـ۷۵۹) می‌داند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۶۳۱ـ۶۳۳.) شما را به خدا، آیا این از مضامینی است که زمان خاصی داشته باشد، یا حتی بتوان گفت در فلان زمان بیشتر گفته شده است؟ غزل پارسی است و این لحن لجاج ملامی که از در و دیوار می‌بارد. عجب این‌که حاضر نیستیم از برخی تقسیم‌بندی‌ها و تحلیلهای غالباً فرسودهٔ چند دهه پیش دست برداریم. در نهایتْ اندکی آنها را این‌رو و آن‌رو می‌کنیم و دوباره به خورد خلق می‌دهیم.

و اما کل ابیات غزل بر محور همان جدال و لجاج در مورد باده‌خواری و دست نکشیدن از آن است، و در عین حال، دادن پاسخی دندان‌شکن به آنان که به ترک باده و عشق می‌فرمایند ولی خود «آن کار دیگر می‌کنند» (کرشمه‌های سر منبری). اما آنچه مهم است این‌که غزل در اینجا هم با ذکر باده شروع می‌شود اما به عشق و سرمستی حاصل از آن و در یک سخن به عرفان کشیده می‌شود، همچنان‌که ختم شعر با پیر مغان است، یعنی نماد شراب و عشق، هردو.

۱ بـه مـژگان سـیه کـردی هـزاران رَخـنه در دیـنم
بـیا کـز چشـم بـیمارت هـزاران دَرد بـرچـینم

۲ الا ای هـمنشین دل، کـه یـارانت بـرفت از یـاد
مـرا روزی مـباد آن دم کـه بـی یاد تـو بـنشینم

۳ جهان پیر است و بی‌بنیاد، ازین فرهادکُش فـریاد
کـه کـرد افسـون و نـیرنگش مـلول از جـان شـیرینم

۴ ز تاب آتش دوری، شدم غـرق عـرق چـون گـل
بـیار، ای بـاد شـبگیری، نسـیمی زان عـرقچینم

۵ جـهان فـانی و بـاقی، فِـدای شـاهد و سـاقی
کـه سـلطانیّ عـالَم را طـفیل عشـق مـی‌بینم

۶ اگر بر جای من غیری گزیند دوست، حاکم اوست
حـرامـم بـاد اگـر مـن جـان بـه‌جای دوست بگـزینم

۷ صَـباحُ الخَـیر زد بـلبل، کـجایی سـاقیا؟ بـرخـیز
کـه غـوغا مـی‌کند در سـر، خـیال خـواب دوشـینم

۸ شب رحلت، هم از بستر روم در قصر حُورالعِـین
اگـر در وقت جـان دادن، تـو بـاشی شـمع بـالینم

۹ حدیث آرزومندی، کـه در ایـن نـامه ثـبت افـتاد
هـمانا بـی‌غلط بـاشد، کـه حـافظ داد تـلقینم

۱. چندین غزلسرا غزلهای همروال این را دارند، اما از آن میان، شعر حافظ قرابتهایی بیش و کم با این غزلها دارد؛ سعدی:

ز دستم بـرنمی‌خیزد کـه یک دم بـی تـو بـنشینم
بجز رویت نمی‌خواهم کـه روی هـیچ‌کس بـینم
(غ ۴۲۳)

سیف فرغانی:

مـرا گـر دولتـی بـاشد کـه روزی بـا تـو بـنشینم
ز لبهای تو مَی نـوشم، ز رخسـار تـو گـل چـینم
(دیوان ۲،۱۷۹)

سلمان:

هـوای قـامتش دارم، ولی چـندان‌کـه مـی‌بینم
سـر و بـرگ هـوای مـن نـدارد سـرو سـیمینم
(دیوان ۲۳۶)

در جای خود نمونه‌هایی از مشابهتها خواهیم دید. همچنین حافظ در اینجا هم به نظر می‌رسد تأثیراتی از نظامی گرفته باشد (همچنان‌که در مورد غزل ۲۸۹ بیشترین تأثیرات را از او پذیرفته بود و دیدیم.)

رخنه در دین: نفوذ در دین به قصد آسیب زدن، ایجاد خلل و ثُلمه در آن، مثلاً با جعل احادیث یا پراگندن سخنان کذب از قول این و آن مقام دینی؛ در اینجا مراد افگندن آتش عشق یا اشتیاق نظر به جمال و نظربازی با زیبارخان در دل کسی است، که از نظرگاه زاهدان، مغایر با دین و ایمان در وجه متعبّدانهٔ آن شمرده می‌شود، چنان‌که گفته است:

شاهدان گر دلبری زین‌سان کنند　　　زاهدان را رخنه در ایمان کنند

و در یک قصیده:

بیار بادهٔ رنگین، که یک حکایت راست　　　بگویم و نکنم رخنه در مسلمانی

در بیت متن هم پیداست مژگان تیز و نافذ یار را عامل رخنه در ایمان خویش خوانده است.

درد برچیدن یا چیدن: = درد یا بلای کسی را تقبّل کردن و به وجود خود گرفتن، خود را معرض درد عزیزی کردن تا او تندرست بماند. «درد چیدن: تیمار و بیمارداری کردن و درد دیگری بر خود گرفتن» (وارسته، مصطلحات‌الشعراء) خود فعل «چیدن» در یکی از معانی آن به خود کشیدن و جذب کردن است: «نخود [...] وَسَخ [= چرک، ریم ـ م] را از پوست بچیند.» (الابنیه ۱۰۶) خاقانی:

بگشای به دندان گره از رشتهٔ جانم　　　تا درد چِنَم زان سرِ دندان که تو داری
(دیوان ۶۸۰)

در بوسه لبت گَزیده‌ام، دردت کرد　　　درمان دلم تویی که دردت چینم
(همان ۷۲۹)

مولانا:

پیش از آن بر راست و بر چپ می‌دوید　　　که: بچینم درد تو، چیزی نچید

(مثنوی ۶،۴۷۹)

سعدی:

چرا دردت نچیند جان سعدی؟　　　که هم دردی و هم درمان دردی

(غ ۵۳۵)

اوحدی:

به دردمند غم او ز من که می‌گوید　　　مکن حکایت درمان چو درد او چینی

(دیوان ۴۱۳)

سلمان:

درد بالای تو چینم، که از آن بالاتر　　　نتوان گفت که در زیر فلک بالاییست

(دیوان ۷۶)

گفتنی است که کاربرد رایجترْ «درد چیدن» است، چنان‌که شواهد تاکنون گواهی می‌داد، اگرچه «برچیدن» هم (مثل حافظ) گاهی می‌آید؛ هم از سلمان:

هر درد که جان از قد و بالای تو برچید　　　آمد به تنم باز و یکایک به من آورد

(همان ۱۶۶)

«درد ستاندن» هم به همین معنی است؛ نظامی:

به جای توتیا گردت ستانم　　　گهی بوسه، گهی دردت ستانم

(خسرو و شیرین ۳۷۶)

حافظ به نظر می‌رسد با ذکر «هزاران» درد برچیدن از چشمان دلدار، قصد مبالغه در بیماریِ (حالت خواب و خمارِ) چشم او را دارد، و در عین حال بلابرچینی خود از آن.

۲. از مضامین نوعاً رایج است، همچون:

تو خود دانم که از من یاد ناری　　　که یاری بهتر از من یاد داری

(همان ۲۳۹)

۳. تأثیرپذیری از همین اثر:

فدا کرده چنین فرهاد مسکین　　　ز بهر جان شیرین، جان شیرین

(۲۴۰)

تفاوت در این است که نظامی به صورت جناس تام آورده ولی حافظ به شکل ایهام (چنان‌که شیوهٔ غالب اوست.)

گمان می‌کنم حافظ جهان عاشق‌کُش را به همان مرد کریه‌منظر سنگدل مانند کرده که به فرمان خسرو خبری به دروغ مبنی بر مرگ ناگهانی شیرین به فرهاد برد و این نماد مهر و وفا با شنیدن آن آهی از جگر برکشید و جان داد. (همان ۲۵۴ـ۲۵۸) سعدی نیز، در غزل پیشگفته:

من اوّل روز دانستم که با شیرین درافتادم

که چون فرهاد باید شست دست از جان شیرینم

در بیت حافظ، گذشته از ایهام یاد شده، به تأثیر موسیقی به‌ویژه در هجاهای فریادگونه و پیاپی «آ» در لخت نخست توجه کنیم؛ چیزی که به نام «صدامعنایی» مصطلح است.

۴. محمدامین ریاحی بیت را متأثر از همام تبریزی می‌داند:

به بوی دوست جان دادن، حیات جاودان باشد

بیار، ای باد شبگیری، نسیم کوه الوندم

(گلگشت ۲۰۷)

تردیدی در آن نیست، به‌ویژه با توجه به اشتراک در «باد شبگیری» و «نسیم»، اما به گمانم این تأثیرپذیری را باید بیشتر از مقولهٔ زبانی دانست، در حالی که اصل مضمون بر پایهٔ عرق ریختن و عرقچین است. مضمون عرقچین، تا آنجا که این نگارنده آگاهی دارد، از مضامین سخت مورد علاقهٔ نزاری قهستانی و شاید از ابداعات اوست. به جرأت می‌توان گفت دهها بار از آن سود جسته است، مثل:

گر نه برید صبا واسطه باشد دگر — بوی عرقچین دوست بیش به ما کی رسد؟

(دیوان ۱، ۳۶۵)

در اینجا هم مثل بیت حافظ، باد و بوی در کار است و تأثر او از نزاری محتمل است؛ نیز عبید:

زهی دولت، زهی طالع، زهی بخت — که شب‌پوش و عرقچین تو دارد

(کلیات ۷۴)

(شب‌پوش = شبکلاه و طاقیه، که تناسب با کلاه عرقچین دارد.)

نسیم: اینجا نیز ایهام دارد: الف. باد ملایم (به اعتبار عرق کردن، که این باد آن را خشک می‌کند و حرارت را می‌نشاند.) ب. بو و رایحه (که خود مژده‌آورنده از یار و تسکین‌دهندهٔ حرارت دل و بیقراریِ ناشی از هجر است.)

عرقچین: معروف است، و معمولاً از کتان و پنبه ساخته می‌شود و به دلیل

خاصیت آن در خنک‌سازی و رفع عرق سر، آن را زیر دستار هم می‌پوشند، چنان‌که وارسته از ملّاطغرا نقل می‌کند:

منه واعظ دگر زین‌گونه دستار کلان بر سر
که آخر چون عرقچین در تهِ دستار می‌مانی
(مصطلحات‌الشعراء، ذیل «عرقچین»)

خانلری، علاوه بر معنی یاد شده، این را هم ذکر کرده: حلقه‌ای از پارچه یا پنبه که میان لبهٔ دیگ گلابگیری و سرپوش آن می‌گذارند تا عرق حاصل از جوشاندن گل از منفذهای لبهٔ آن سرازیر نشود و ضمناً دریچهٔ احتیاط هم باشد که از ترکیدن دیگ بر اثر فشار بخار جلوگیری کند. «این اصطلاح، به قراری که شنیده‌ام، هنوز در فارس میان گلابگیران رایج است.» (دیوان ۱۲۰۸،۲) اما اسلامی ندوشن می‌نویسد: این باریکه پارچه گویا وظیفهٔ عمده‌اش آن باشد که بخار آب را در دیگ محبوس نگاه دارد و در نتیجه تعریق گلاب را ممکن سازد. در هر حال، ربط دادن این بیت با دستگاه گلابگیری، مورد تردید من است، و اگر چاشنیی هم از آن در قعر ذهن ایهام‌جوی حافظ وجود داشته، عناصر ایهام بر گِرد آن شکل نمی‌گیرد. فضای بیت، باغ بهاری را به یاد می‌آورد، نه دیگ گلابگیری. غرق عرق شدن گل از شبنم است، و شاعر عرق خود را تشبیه به این شبنم می‌کند و خواستار آن است که در فضای باز نسیمی از جانب معشوق بوزد و آن را خشک کند. در واقع این، نسیم وصال و خبر است. آیا در دیگ یکچنین عوالمی هست یعنی نسیم باد شبگیری؟ [...] و اما آتش دوری نیز تشابهی با آتش گلابگیری ندارد. ممکن است منشأهای مختلف داشته باشد چون در این بیت:

تنور لاله چنان برفروخت باد بهار
که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

(«دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س بیست و پنجم، ش ۱ـ۴، ص ۱۱۴.) به گمان این نگارنده در کلیت امر حق با خانلری است، هرچند ممکن است برخی جزئیات قول ایشان مورد اختلاف باشد. چه در بیت متن و چه بیت اخیر، اصل تنور و دیگ و دستگاه گلابگیری را باید رکن اصلی تصویر گرفت، وگرنه آن غرق عرق شدن مثل گل و نسیمی که رایحهٔ عرقچین را می‌آورد و آن حرارت را فرومی‌نشاند اساساً شأن و وجههٔ خود را از دست خواهد داد، همچنان‌که قضا را آن تنور هم در بیتی که خود نقل کرده‌اند چیزی بجز قسمتی از دستگاه گلابگیری نیست. در غیر این صورت، تأثیر آن نسیمِ حامل بوی عرقچین را هم

کوچک انگاشته‌ایم، و به همین سان شدت حرارت وجود شاعر را. فضای بهار که گفته‌اند، خود به روشنی از عناصر بیت برمی‌آید، پس شاعر در حقیقت به تصویر تنور و عرق دیگ گلابگیری متوسل شده تا شدت تب و تاب خود را بیان کند و نیز اثر معجزه‌آسای آن نسیم (به هردو معنی) را. این‌که عرق در مورد گلْ همان شبنم است هم از بدیهیات است، و آتش هم در خصوص گل، استعاره از جوشش به معنی مجازی (= شکفتن) است. (در این باره، نک. ح ۲۲۴/۵) و آنچه مراد شاعر است ساختن حسن تعلیل با این لوازم. به هر حال بیتی است تصویری و همچون ابیات بی‌شمار از او فشرده و ایهامی. دم و دستگاه گلابگیری هم از چیزهایی است که هر شیرازی از قدیم تاکنون بسیار دیده و با آن مأنوس است. پس شگفتی‌اش در کجاست؟

اکنون برای مزید فایده، جریان گلابگیری از منبعی قدیمی نقل می‌شود: «تصعید او چنان باشد که قَرعها را در خرقه‌های نو پیچند و به خیط [= ریسمان ـ م] بندند، و ثلث او در میان مِرجَلی [= دیگی ـ م] پرآب نهند که ده قرع در او بگنجد، و مرجل را به کاهگل تطیین [= گل‌اندود ـ م] کرده مجری دُخان بلند بکنند، و چوبی به ریسمان بر قرع بندند تا ثلث مرجل غرق کنند و سر مرجل به قضبان [؟ معنای شاخه‌ها مناسب اینجا نمی‌نماید ـ م] یا قصب سخت ببندند و حصیری بر وی پوشانیده به کاهگل تطیین کنند چنانک از مرجلْ غیر سرهای قرع نبینند. و گُل در قرع نهند و انبیقات بر دهان قرع بندند و زیر مرجل آتشی نرم می‌کنند، و چندانک مرجل از آب نقصان می‌گیرد آب گرم با جای آن می‌کنند و از قمقمه تا ماورد [= گلاب ـ م] از انبیق در قابله چکد.» (عرایس الجواهر ۳۱۹)

۵. عماد فقیه، با اشتراک آشکار واژه‌ها:

دو هفته عمر که هست از حیات ما باقی

فدای باده و گل باد و شاهد و ساقی

(دیوان ۲۸۷)

خود خواجه: طفیل مستی عشق‌اند آدمی و پری... (۴۴۳/۱)

طفیل: طفیل‌الاعراس و طفیل‌العرائس: مردی اهل کوفه از بنی‌عبدالله بن غطفان، که در مهمانیها ناخوانده وارد می‌شد. می‌گفت: دوست دارم که کوفه تماماً چون برکه‌ای به ساروج ساخته باشد که چیزی از آن بر من مخفی نماند. سپس هر مهمان ناخوانده‌ای را طفیل خواندند، و از آن فعل هم ساختند: طَفَّلَ (= طفیلی شد) و تَطَفَّلَ،

و مردِ طِفلیل یعنی کسی که بر قومی ناخوانده فرود آید و طعامشان را بخورد. (لسان‌العرب) به پارسی: انگَل، لاتینی: پارازیت؛ طفیل در این‌گونه ابیات یعنی ریزه‌خوار و وابسته، آن‌که از برکت وجود دیگری بزید.

۶. سیف فرغانی، در غزل پیشگفته:

اگر چون گل خس و خاری گزینی بر چو من یاری
من آن بلبل نیم، باری، که گل را بر تو بگزینم

۷. صباح الخیر گفتن بلبل برای دعوت به شادی و خوشی است، و شاید به دلالت لفظ «صباح» قصد دارد واژهٔ همریشهٔ آن یعنی «صبوحی» و بادهٔ صبحگاهی را تداعی کند تا این بامداد به خوشی بگذرد. نیز بعید نیست که این «بلبل» دارای ایهامی به نوعی صراحی به نام بلبل یا بلبله یا بلبلی هم باشد. (دربارهٔ این‌گونه صراحی یا ساغر، نک.ح ۳۲۶/۴.)

خیال خواب: احتمال می‌دهم که برابر با «خواب و خیال» در اصطلاح امروز باشد. حافظ باز هم آن را دارد:... در عشوهٔ وصالت، ما و خیال خوابی (نک.ح ۴۲۴/۴.)

خیال خواب: کذا قزوینی و سایه؛ نیساری: خروش چنگ؛ مطابق ثبت ایشان قدیمترین نسخ همین را دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۱۸۷،۲.) نمی‌دانم چرا در هردو طبع برتر زمان ما «خیال خواب» اختیار شده. آیا «خروش چنگ» را (که با غوغا کردن هم تناسب دارد) چیزی ناجور یافته‌اند، یا دلیل این ترجیح مثلاً تناسب «خواب» و «خیال» بوده، یا کاررفتِ آن در بیت یاد شده از حافظ؟ البته سلمان هم در غزل پیشگفته «خیال خواب» دارد؛ آیا با توجه به بیت او چنین ترجیحی داده‌اند؟:

شبی نوش لبت دیدن به خواب خوش هوس دارم
ولی صورت نمی‌بندد خیال خواب نوشینم

در هر حال این معنای بدی نیست که بگوییم شاعر پیش از آن در عالم رؤیا یا در درون خود «خروش چنگ» شنیده و اکنون به قصد بازیافت آن حال خوش طلب باده می‌کند. ای کاش دلیل عدم توجه به ضبط اقدم نسخ برای این بنده روشن بود.

۸. حُورالعِین: عِین (به کسر) جمع اَعیَن ـ عَیناء (=سیاه‌چشم) ترکیب «حورالعین» برگرفته از قرآن است، اگرچه در متن قرآن فقط به صورت «حورِ عِین» یا «حورٌ عین» یعنی ترکیب بدون «ال» آمده است، مثل: کذلکَ و زَوَّجْناهُمْ بِحورٍ عِینٍ (دخان ۵۴) (چنین است، و زنان سیاه‌چشم درشت‌دیده‌ای را همسر آنان گردانیدیم.) واژهٔ «حور» هم جمع اَحوَر ـ حَوراء (= درشَت‌چشم) است.

خواجه معشوق را به صورت مضمر یا پوشیده به حورالعین مانند کرده. محتوای بیت نیز همانند این سخن اوست:

آمرزش نقد است کسی را که در اینجا یاریست چو حوری و سرایی چو بهشتی

بدین‌سان در اینجا هم ملازمه‌ای ایجاد کرده میان عاشق بودن در این جهان و بهشتی شدن در آن جهان.

۹. ظاهراً ایهامی هم به «حدیث» به معنی دینی دارد، به قرینهٔ «تلقین» (در مورد احادیث) و خود «حافظ» که علاوه بر قرآن با حدیث هم سر و کار دارد.

۱ حـــالیا مـصلحت وقت در آن مـی‌بینم
کــه کشـم رخت بـه‌میخانه و خـوش بـنشینم
۲ جز صراحیّ و کتابم نـبود یـار و نـدیم
تـــا حــریفان دَغـــا را ز جــهان کــم بـینم
۳ بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح
شـــرمسار رخ ســـاقیّ و مـــی رنگـــینم
۴ جام مَی گیرم و از اهـل ریـا دور شـوم
یـــعنی از خـلق جـهان پـاک‌دلی بگــزینم
۵ سر به‌آزادگی از خلق برآرم چون سـرو
گــر دهــد دست کـه دامـن ز جـهان درچینم
۶ بر دلم گرد ستمهاست، خدایا، مپْسند
کـــه مکـــدّر شـــود آیـــینهٔ مـهرآیـینم
۷ من اگر رند خراباتم وگر حـافظ شـهر
ایــن مـتاعم کــه تـو مـی‌بینی و کـمتر زیـنم
۸ سینهٔ تـنگ مـن و بـار غـم او، هَـیهات
مــرد ایــن بــارِ گــران نـیست دل مسکــینم
۹ بـندهٔ آصَــف عــهدم، دلم از راه مـبر
کــه اگــر دم زنــم، از چـرخ بـخواهـد کـینم

۱. رخت: در مورد آن چندین بار دیده‌ایم که نمادی است از کل مایملک و هست و نیست شخص، اعم از مادّی و معنوی. در اینجا هم هست و نیست خود را در گرو باده می‌داند و مفرّ و مخلصی جز این در ایام دشواری و گرفتاری و خشکسال مهر و وفا برای خود نمی‌شناسد. معنایی جز این برای «رخت» چیزی مضحک است، زیرا کسی مثلاً اسباب و اثاث خود را به میخانه نمی‌برد.

خوش نشستن: آسوده و فارغبال به اصطلاح لَم یا یَله دادن (بـه قـول فـرنگیان و مقلدان آنان: ریلکس relax) بی‌دغدغه‌ای از این‌که «که آمد، کدام رفت».

بیت، از نظر زبانی، شباهت به دیگر بیت او دارد:

عجب از لطف تو، ای گل، که نشینی با خار
ظاهراً مصلحت وقت در آن می‌بینی

۲. حریف، چنان‌که می‌دانیم، هم معنی رفیق و همدم و مصاحب دارد و هم خصم یا طرف مقابل در قمار، رقابت و غیره. ظاهراً در اینجا ناظر به ناخالصی و مکرپیشگی کسانی است که روزگاری آنان را رفیق خود می‌پنداشته، یعنی دغابازانی در جامهٔ دوستی؛ درست مثل مقامر متقلبی به نام فلک:

فغان که با همه‌کس غایبانه باخت فلک — که کس نبود که دستی ازین دغا ببرد

کم بینم: ایهام: الف. کمتر چشمم به آنها بیفتد. ب. کمِ آنان از جهان بگیرم و نابوده‌شان انگارم.

صراحی آدمی را مست، بی‌خویش و بی‌نیاز از دنیا و مافیها می‌کند؛ کتاب هم، اگر به معنی معروف گرفته شود مایهٔ دانش و آگاهی و تکامل است، و اگر دفتر شعر باشد، مرتبط با عوالم ذوق و لطافت و جمال، و نیز موجب فراغت و نیک‌گذرانی. بنا بر این دیگر چه نیازی به حشر و نشر با مشتی نیرنگباز؟

ز جهان: قزوینی: به جهان؛ ضبط خانلری هم قدیمتر است و هم حاوی دو معنی و ایهامی که ذکر شد، در حالی که «به جهان» تنها حاوی یک معنی است، و آن کم یا کمتر دیدن آن حریفان است.

۳. پیداست وقتی در برابر چیزی ابراز شرمساری می‌کنند که برای آن جایگاهی بزرگ قایل باشند، ساقی و باده در اینجا چنان جایگاهی دارند که شاعر در برابرشان از زاهدنمایی‌های عاری از محتوی و حقیقت خویش احساس ندامت و خجلت می‌کند.

۴. پاک‌دلی: ایهام: الف. صافی بودن دل؛ ب. زدودن دل از آثار یا تأثیرات سوءِ خلق جهان و نیک و بد و پسند و ناپسندشان

۵. پیشتر دیده‌ایم که چرا سرو را آزاد می‌خوانده‌اند:

زیر بارند درختان که تعلّق دارند — ای خوشا سرو، که از بار غم آزاد آمد

(نیز نک. ح ۸/۸.) در اینجا تصویر دامن فراچیدن سرو بر پایهٔ شکل سرو است که گویی همه چیز خود را جمع و جور کرده، به درون وجود خود برده و با قامت بلند خود به سمت بالا فرستاده است. قسمت تحتانی درخت هم به دامانِ گردکرده همانند است.

۶. مهرآیین: نوشته‌های بسیار هست که ابیات حاوی مهر، آفتاب و غیره را در

ابیات حافظ، به‌ویژه همین ترکیب را، نشانهٔ تأثیرپذیری خودآگاه یا ناخودآگاه حافظ از چیزی به نام آیین مهر می‌پندارند. پیشتر در باب موهوم بودن این اِسناد به قدر کافی سخن گفته‌ام. (از جمله، نک. ج ۱، ۴۲ـ۴۶.) تکرار می‌کنم: «مهر» در این بیت و امثال آن هیچ معنایی بجز محبت، گاه با ایهام به خورشید به دلیل نور و گرمای محبت و عشق، ندارد. تمامی دیوانهای غزل هم پر از این‌گونه واژه‌هاست. بنگریم که در دهخدا هم «مهرآیین» به درستی و با استناد به همین بیت چنین معنی شده: که دوستی و محبت روش اوست؛ آیینهٔ مهرآیین: دل صافی و پاک: بر دلم گرد ستمهاست... الخ. آری، دلْ آیینهٔ شاهی است، پس دریغ است که مکدّر و غبارآگین شود:

دل، که آیینهٔ شاهیست، غباری دارد　　　از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی

شگفتی بیشتر از جانب فردی آگاه چون اسلامی ندوشن است که قاعدتاً باید آن قدرها از مهرپرستی و مسایل آن و مسایل ما با آن آگاه باشند که سخنانی از این طراز نگویند، ولی می‌گویند و بر همین موج انتساب همه‌چیز از کون و مکان به خواجه می‌نشینند. (نک. «دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س بیست و پنجم، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۹.) «طریقت مهر» هم معنایی جز آنچه گفتیم ندارد، البته همراه با ایهام یاد شده به خورشید:

ز دوستان تو آموخت در طریقت مهر　　　سپیده‌دم که هوا چاک زد شعار سیاه

و اما استغاثهٔ غریبی است. شاعر بیم آن دارد که جورهایی که در جهان کشیده سبب کدورت دلی شود که جز به مهر و محبت نیندیشیده است، بیمی که بسیاری از آدمیان دارند.

۷. نجم رازی:

گه مؤمن کعبه‌ام، گهی کافر دیر　　　من زانِ خود آنچنان که هستم هستم

(اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۲۱)

حافظ شهر: حافظ به معنی مصطلح دینی یعنی از بر دارندهٔ قرآن، پیداست جزو طیف و طایفهٔ مستوران یا زاهدان است؛ از همین‌روی در برابر رند خرابات قرار گرفته است. شاید هم ایهامی به این معنی داشته باشد که: یک شهر (شیراز) است و یک حافظ.

حافظ: چنین است سایه و نیساری. قزوینی: زاهد؛ اما اقدم نسخ حکم بر برتری خانلری می‌دهند؛ ضمن این که «حافظ» طنز بیت را قوی‌تر می‌کند.

۸. قَلَّ الصّبر و ضاقَ الصّدر. (صبرْ اندک، یا طاقتْ طاق، شد و سینه تنگ.)

۹. دم زنم: کمترین گلایه‌ای کنم، یا به اصطلاح لب تر کنم.

* * *

از غزلهایی است که اهمیتی خاص از حیث دلالت بر وضع و عزم او در مقطعی از عمر دارد. شعر دارای شباهت و اشتراک با اشعاری است حاکی از میل شدید وی به گوشه‌گزینی و کناره کردن از غوغا و شغب موجود در روزگارهای پریشیدگی و بی‌سامانی؛ و شگفتا که صراحی و کتاب یا دفتر هم در اشعار مشابه حضور دارد و تنها پناه و دلخوشی اوست:

درین زمانه رفیقی که خالی از خلل است — صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است

دو یار نازک و از بادهٔ کهن دو منی — فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

آری، این حال و روز فرزانگان است بدان هنگام که در خود یارای رویارویی و آویزش با یکچنین هنگامه‌ها و طوفانها نمی‌یابند.

باری، با نگاهی به سراپای شعر (پیکرهٔ اصلی آن) آن را نوعی تعیین تکلیف شاعر می‌بینیم با هرآنچه بیرون وجود او جریان دارد. نخست از عزم خود بر فروشدن در عوالم باده و دفتر و کتاب گفت، آنگاه از اشتغال دیرساله‌اش به زاهدنمایی (ب ۳) تصمیم به فاصله گرفتن از ریای مرسوم (ب ۴) دوری از آن نیازها که شخص را خواه و ناخواه به پذیرش هنجارهای ناخوش روزگار وامی‌دارد (ب ۵) جور و رنجی که تاکنون برده و می‌ترسد که زنگار بر آینهٔ روشن درون او اندازد (ب ۶) و سرانجام گفتن رکّ و راست این‌که: من همینم که هستم؛ آنان که نمی‌پسندند فکری دیگر بفرمایند. (ب ۷). می‌بینیم که کلّ شعر، همین محتوی را، بی کم و زیاد، پیگیری می‌کند. درست به دلیل همین انسجام و پیوستگی کامل است که بیت مدحی در بدنهٔ اصلی شعر حالت نوعی انگل و زایده می‌یابد، آن هم به باردترین صورت ممکن. بیتی این سان بی‌ربط با چنان محتوای یکدستی نباید هم سرنوشتی جز این بیابد، هرچند که در چندین نسخهٔ قدیمی نیز وجود ندارد، و محتمل است که بعداً اضافه شده باشد.

۱ اگـر بـرخـیزد از دسـتم کـه بـا دلدار بـنشینم
ز جـام وصـلْ مَـی نـوشم، ز بـاغ عـیشْ گـل چینم

۲ شـراب تـلخِ صـوفی‌سوز بـنیادم بـخواهـد بـرد
لبـم بـر لب نـه، ای سـاقیّ، و بسـتان جـان شیـرینم

۳ مگر دیوانه خواهم شد درین سودا، که شب تا روز
سـخن بـا مـاه مـی‌گویم، پـری در خـواب مـی‌بینم

۴ چو هر خاکی که باد آورد، فیضی برد از اِنـعامت
ز حـال بـنده یـاد آور، کـه خـدمتکار دیـرینم

۵ لبت شکّر به‌مستان داد و چشمت می به‌مخموران
مـنم کـز غـایت حـرمان نـه بـا آنـم، نـه بـا ایـنم

۶ رموز مستی و رنـدی ز مـن بشـنو، نـه از واعـظ
کـه بـا جـام و قـدح هـر شب نـدیم مـاه و پـروینم

۷ نه هرکو نـقش نـظمی زد، کـلامش دلپـذیر افـتد
تـذرو طُـرفه مـن گـیرم، کـه چـالاک است شـاهینم

۸ وگر باور نمی‌داری، رو از صورتگر چـین پـرس
کـه مـانی نسـخه می‌خواهـد ز نـوک کـلک مُشکـینم

۹ وفـاداریّ و حـقگویی نـه کـار هـر کسـی بـاشد
غـلام آصَـف ثـانی، جـلال‌الحـق والدّیـنم

۱. همروال این غزل اوست:

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کز چشم بیمارت هزاران درد برچینم

(در مورد غزلهای همروال آن از دیگران، نک. ح ۳۴۶/۱.)

۲. شراب صوفی‌سوز: حـافظ صـفت «صـوفی‌سوز» و «صـوفی‌افـکن» را بـرای مؤثرترین و مستی‌بخش‌ترین باده می‌آورد، و به نظر می‌رسد مقصود او، گذشته از این ویژگی خود شراب، متهم داشتن صوفیان است به باده‌خواری (البته به طریق ایهامی،

که در اغلب ابیات مربوط به ارتباط صوفی و شراب دیده می‌شود؛ در این باره، نک. ح ۷/۱.)

می صوفی‌افکن کجا می‌فروشند؟   که در تابم از دست زهد ریایی

نیز «صوفی‌وار آوردن باده»:

عجب می‌داشتم دیشب ز حافظ جام و پیمانه   ولی بحثی نمی‌کردم، که صوفی‌وار می‌آورد

در بیت متن، به نظر می‌رسد شراب صوفی‌سوز و بنیان‌افگنْ همان شرابی است که ساقیِ شکّردهان می‌تواند با نشئهٔ لبان خویش به شاعر بنوشاند. در این صورت، صفت «تلخ» ظاهراً فقط برای ایجاد ایهام تضاد با «شیرین» آمده، و پیداست اعتبار تلخی در مورد لب یار قابل اراده نیست. اگر بگوییم شراب موصوف در لخت اول چیزی جز آن است که ساقی می‌دهد، آنگاه با این مشکل مواجه خواهیم شد که پس توصیف شراب با غایت مست‌کنندگی و صوفی‌سوزی به چه منظوری صورت گرفته. دیگر این‌که «بنیاد بردن» چیزی است که کمال مطلوب شاعر است. باری، بدین سان شرابی که ساقیِ معشوق و ممشوق شاعر می‌دهد، از سویی نیرومندترین است، و از سوی دیگر سبب می‌شود تا رسوم ظاهر، که صوفی زاهدسیرت در پی آنهاست، زایل شود و حقیقت مستی عشقْ جایگزین هرگونه ظاهرسازی و دعوی عشق شود.

و اما محمود هومن بحثی دارد در این‌که حافظ، هم عشق فرویدی یا جنسی دارد، هم عشق افلاطونی (بی‌ارتباط با تن و زیبایی آن) و هم عشق عارفانه. این بیت را هم به شاهد نوع فرویدیِ عشق بر پایهٔ شور جنسی آورده است. (حافظ چه می‌گوید ۶۰) اگرچه دیر زمانی از هنگام این بحث آن روانشاد می‌گذرد، ولی می‌توان پرسید: آیا هیچ غزلسرایی را از سنایی به بعد تا عصر حافظ (و حتی پس از آن) سراغ دارید که در غزلهایش این سه گونه عشق را نداشته باشد؟ پس چه دلیلی دارد که در این باره هم، مثل بسی چیزهای دیگر، امر را به حافظ تخصیص بخشیده‌اید؟ و چرا بحث را فقط به تَبَع حافظ صورت داده‌اید؟

۳. مگر: گمان می‌کنم در اینجا معنای حتمیت و یقین بدهد. (در مورد این معنی، نک. ح ۱۷/۹.) البته پس از آن، معنای ظاهراً، به قرار معلوم و امثال اینها را هم می‌توان اراده کرد، اما شاید را نه.

سودا: در اینجا نوعی بیماری روانی است که از عوارض آن خیالاتی شدن است، اگرچه به قول اطبای قدیم معلول غلبهٔ خلطی از اخلاط بدن است. در یک کتاب از طب کهن: «و دیگر نوع از سودای طبیعی از احتراق بلغم آید [...] و اگر ازین سودا

مالیخولیا آید، خیره آید و ابله و خوابناک و نرم [...] و چهارم آن سودایی که از احتراق خون بود. این بهتر بود از آن انواع دیگر، و اگر ازین سودا مالیخولیا آید، خداوندش خندد و سرودگوی بود.» (هدایة المتعلّمین فی الطب ۳۵ـ۳۶) به قرار اطلاع، علم روانپزشکی جدید هم نظر اطبای قدیم را در این مورد بیش و کم می‌پذیرد. همچنین پیشینیان ما نگریستن بر ماه را برای شیدایان و دیوانگانْ موجب تشدید بیماری می‌دانستند، اگرچه این‌یک از باورهای خرافی است. (نک. ح ۳۲/۳.)

در این بیت، ماه و پری هردو دارای ایهام یا به بیان دیگر تشبیه معشوق به ماه و پری به صورت مضمر هستند.

۴. از ابیاتی است که خواننده را میان محبوب و ممدوح در گمان می‌اندازد، چه «انعام» و «خدمتکار» بیشتر در مدح به کار می‌رود. به هر حال شعر مختوم به مدح هم هست، و شاید دوپهلو بودن بیت از این روی باشد.

۵. واژهٔ «شکّر» به گمانم تنها به اعتبار شیرینی لب ساقی باشد و ارتباط خاصی با مستی و باده ندارد.

می‌گوید: عاشقان و مستان از یار بهره دارند، خواه از لب شیرین یا سخنان دل‌انگیز او و خواه از مستی و شراب چشمان خمار وی، ولی من نصیبی از هیچ‌یک از این‌دو نبرده‌ام. به هر حال گلایه‌ای است از یار (و شاید هم از ممدوح، با بهانه قرار دادن یار) همچون همانندهای بی‌شمار آن.

مخموران: قزوینی، سایه و نیساری: میخواران؛ این در حالی است که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: مخموران، و خانلری به درستی از همین نسخه پیروی کرده. نیساری، با وجود ذکر ضبطهای مختلف، معلوم نیست چرا اقدم را اختیار نکرده. «مخموران» از جهت نیاز به شراب هم قویتر و گویاتر از «میخواران» است.

۶. ماه، به دلیل گِردی و شباهت به جام و قدح آمده، همچنان‌که ظهیر فاریابی گفته است:

عماد دولت و دین، صدر و پیشوای جهان — تویی که بزم تو را ماه نو پیاله شود

(دیوان ۲۰۲)

بیت در قزوینی مثل خانلری، و لذا غزل فاقد تخلّص است. اما سایه بیت را با نام «حافظ» دارد: رموز مستی و رندی ز من بشنو، نه از حافظ... محجوب هم همین را ترجیح داده و «واعظ» را زیاده ساده و سرراست دانسته است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۶.) به گمان من هم ضبط سایه درست‌تر است. توجه

داشته باشیم که اقدم نسخ هم، اگرچه متفاوت، ولی حاوی تخلص حافظ است: ز حافظ پرس رمز عشق و شرح مستی از من خواه. وانگهی «ز من بشنو، نه از واعظ» دارای خطای موضوعی است، چون چه کسی اسرار مستی و رندی را از واعظ پرسیده؟ اگر حافظ در یک جای دیگر گفته: حدیث عشق ز حافظ شنو، نه از واعظ (۱۲۷/۷) قابل قیاس با اینجا نیست، زیرا اولاً در آن سخن از «عشق» است، که در مورد واعظ کمتر از مستی و باده تعجب‌انگیز است، و ثانیاً در آنجا قصد شاعرْ بیان زرق و عبارت‌پردازی واعظ است و ربطی به باده و مستی هم ندارد. و اما قزوینی، در مورد فقدان تخلّص در نسخ مورد استفادهٔ خود، این احتمال را داده که غزل حاضر اصلاً نه از حافظ بلکه از یکی از معاصران او و در اقتفای غزل خواجه: به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم... (غ ۳۴۶) بوده باشد. (حاشیهٔ غزل حاضر در طبع ایشان) به گمان این کمترین، حدسی نادرست و از دقت نظر علّامهٔ فقید بعید است، زیرا غزل برخوردار از اسلوب خاص حافظ و تعابیر معمول اوست. مثلاً «شراب صوفی‌سوز»، که درباره‌اش توضیح داده شد. نیز این نگارنده در جای خود در ضمن یک تحلیل از علاقهٔ عجیب حافظ به پرندگان شکاری چالاک و تیزچنگ سخن گفته، که یک نمونهٔ گویای آن بیت ۷ از غزل حاضر و استفادهٔ او از «شاهین چالاک» است. نصرالله پورجوادی هم در جانبداری از «حافظ» به جای «واعظ» از دیدگاه خاص عرفانی، می‌نویسد: اولاً تخلص در شعر لازم است؛ ثانیاً برخی کاتبان و نیز مصححان از درک «حافظ» و دلیل آن که «ز من» آمده ناتوان بوده و آن را به «واعظ» تغییر داده‌اند. (نک. «رندی حافظ»، نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۱۵.)

۷. نقش: ایهام: الف. شکل حروف و نوشته و سیاهی آن؛ ب. پرده‌ای مخصوص با نقش پرندگان بر روی آن که برای صید طیور به کار می‌رفت. (در مورد نظیر همین ایهام، نک. ح ۱۸۴/۵.)

تذرو: دربارهٔ آن، نک. ح ۳۴۴/۲. «تذرو طرفه» استعاره از مضمون جذاب شاعرانه است، همچنان‌که «شاهین» استعاره از طبع چالاک شاعر.

عده‌ای در نوشته‌های کذایی دربارهٔ ارتباط ادعایی میان اشعار حافظ با اندیشه‌های مهرپرستی نوشته‌اند که شاهین از نمادهای آیین مهر است، که خود این حکم درست، ولی انتسابْ یکسره نادرست است، و چنان‌که چند بار به اقتضای سخن مطرح شده، از چیزهایی است که بر خواجه بسته‌اند. (نمونهٔ نزدیک آن درست در غزل قبلی، ح ۳۴۷/۶)

۸. به این عبارات بنگریم: «دیبافروش زنی داشت که از دیباچهٔ رخسارش نقش‌بندان چین نسخهٔ زیبایی بردندی و صورتگر خامه [کذا؛ خامهٔ صورتگر؟ ـ م] مثال او در هیچ کارنامه ننگاشتی.» (مرزبان‌نامه ۱،۲۸۹) آیا با توجه به اشتراک یا شباهت در الفاظی چون نقش‌بندان چین، صورتگر، نسخه و خامه (بدل از کِلک) نمی‌توان احتمال داد که خواجه از آن تأثیر گرفته باشد؟

صورتگر چین: پیشتر داشت:

هرکو نکند فهمی زین کلک خیال‌انگیز　　نقشش به حرام، ار خود صورتگر چین باشد

دربارهٔ «صورتگر چین» در بیت اخیر بحثی داشتیم و نمونه‌هایی از آن نیز ذکر شد. (نک. ح ۱۵۷/۴.) مطالب حاضر نیز در تکمیل آن است. از جمله در همان‌جا ذکر شد که زریاب خویی «صورتگر چین» را مانی دانسته و در اثبات مدّعا به بیت حاضر استناد جسته است. (آئینهٔ جام ۳۷۴) اما این نگارنده در همان‌جا در یکی بودن این‌دو تردید کرد، همچنان‌که در بیت کنونی نیز همچنان تردید دارد، هرچند مانی خود مظهر و اسوهٔ صورتگری است، و باز اگرچه قدمای ما (و از جمله حافظ، به قید احتمال) اصل و موطن مانی ایرانی را به غلط از چین می‌دانستند (همچنان‌که در باب احوال او خواهیم دید.) آیا بیت حاضر اثبات‌کنندهٔ این است که صورتگر چین مانی است؟ این در حالی است که حافظ به وضوح می‌گوید: اگر حرف مرا نمی‌پذیری برو از صورتگر چینی بپرس تا برایت بگوید که: حتی سرآمد صورتگران یعنی مانی هم از خامهٔ من و اثر آن تقلید می‌کند، تا چه رسد به خود ما صورتگران. به‌راستی اگر این‌دو یکی می‌بود آیا حافظ نمی‌توانست به طور مستقیم مانی را مقلّد خود بخواند؟

و اما آنچه تردیدی در آن نیست، و در منابع قدیم هم به جمله بر آن صحّه نهاده شده، سرآمد بودن چینیان در زمینهٔ نقاشی و نیز صنایع ظریف و دستی، تذهیب‌کاری و... در میان تمامی اقوام کهن است. ثعالبی در ذیل «طَرائف‌الصّین» از مهارت آنان در کارهای ظریف با شگفتی سخن می‌گوید، از جمله: در نقاشی و صورتگری چنان‌اند که گاه نقاش از آدمی چنان صورتی می‌نگارد که هیچ کم و کاستی ندارد [...] گاه چنان می‌کشد که گویی گریه می‌کند یا می‌خندد، حتی در خنده هم چنان می‌کشد که دانسته می‌شود که خنده از روی سرزنش و شماتت است یا شرمساری، یا لبخندی است از سر شگفتی یا خنده از شادمانی و افسوسگری، و گاه صورتهایی می‌کشد که آمیزهٔ چندین حال و حالت باشد. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۳۳۷) نظیر همین سخنان را شمس‌الدین محمد انصاری دمشقی (شاید هم با تأسّی به ثعالبی) نوشته است: مهارت

آنان در نقاشی تا به جایی است که یک مرد صورتگر در تصویر خویش خندهٔ مسخره و خندهٔ سرزنش یا شگفتی و خندهٔ شادی را از هم جدا می‌سازد. (نخبة الدهر فی عجائب البرّ و البحر، ترجمهٔ پارسی ۴۵۱) دربارهٔ چین و دین و صنعت مردمانش: «بیشترین ازیشان دین مانی دارند [...] مردمان این ناحیت، مردمانی خوب‌صنعت‌اند و کارهای بدیع می‌کنند.» (حدودالعالم ۶۰) «اهل آن [چین] خوشروتر مردم‌اند و حاذق‌تر به صناعات دقیقه.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱،۶۴) «و تحسین نمی‌نمایند چیزی را از صناعات مردم دیگر.» (همان ۶۵) نویری صورتگری و آفرینشگری در تصاویر را از ویژگیهای چین و چینیان برمی‌شمارد. (نهایةالارب، السفرالاول ۳۶۶) بت‌تراشی نیز از هنرهای مسلّم آنان است. (نک. ح ۲۴۰/۹.)

مانی: همچنان‌که در بیت متن می‌بینیم، با چین و چینیان مرتبط شده، و این از باورهای نادرستی است که پیشینیان ما، و پیش از همه استاد بزرگ، فردوسی، داشته و چه بسا از طریق او به دیگران رسوخ کرده باشد، چنان‌که در بخش پادشاهی شاپور دوم می‌گوید:

بیامد یکی مرد گویا ز چین — که چون او مصوِّر نبیند زمین
بدان چربدستی رسیده به کام — یکی برمنش مرد، مانی به نام

(شاهنامه ۷، ۲۵۰ـ۲۵۱)

اما او ایرانی بود. پدرش فَتِق (پَتِگ) یا فاتِق (پاتِگ) از مردم ماد و از همدان بود، که به بابِل مهاجرت کرد و ابتدا در مداین (تیسفون) سکونت گزید. او روزی در آنجا ندایی می‌شنود که از گوشت و شراب و نزدیکی با زنان بپرهیزد، و این ندا در سه روز تکرار می‌شود. فتق آنگاه به دست میسان [کذا؛ ـ م] می‌رود و در آنجا به مغتسِله (= خودشویندگان، ظاهراً همان صبیهای امروز) می‌پیوندد. مانی در آنجا متولد می‌شود. به دین پدر بزرگ می‌شود. در دوازده‌سالگی فرشته‌ای به نام توم (tăm) [کذا؛ ـ م] بر او ظاهر می‌شود و به او می‌گوید از دین پدر دوری جوید و تقوی و ترک شهوات پیشه گیرد. در زمان اردشیر ساسانی، جمعی، از جمله دو پسر اردشیر، به او گرویدند. مانی در عهد شاپور اول رسالت خود را آشکار کرد، و در این روزگار به حرمت می‌زیست، لیکن با جلوس بهرام، روحانیون زردشتی و در رأس آنان موبد کرتیر، که از رواج دین او بیمناک شده بودند، پادشاه را با خود همراه کردند. مانی را به زندان افگندند و هر روز زنجیرها را بر او تنگتر می‌کردند تا جان سپرد. سر او را بریدند و پوست او را از کاه پر کرده از دروازهٔ جندی‌شاپور آویختند. مانی شش یا هفت کتاب، اغلب به زبان

سریانی، نوشته است. کتابی از او به نام انجیل مانی وجود داشته که قطعاتی از آن در تورفان به دست آمده. در پهلوی اشکانی اردَهنَگ و در پهلوی ساسانی ارتنگ خوانده می‌شود، و همان است که در فارسی به ارژنگ شهرت دارد و با مجموعه‌ای از تصاویر همراه بوده است. (مصاحب، به تلخیص؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ مدخل ذیل «مانی» و «مانویّت».) مانی در ادب دری نیز نماد صورتگری است، چنان‌که هر نقش زیبا را نقش ارژنگی یا ارتنگی خوانده‌اند. مثلاً سعدی دربارهٔ گلستان می‌گوید:

گر التفات خداوندیش بیاراید نگارخانهٔ چینی و نقش ارتنگیست

(۵۵)

دربارهٔ هنر نقاشی چینی و مانوی در سدهٔ هشتم، شیرین بیانی می‌نویسد: ایلخانان مغول، که خود از صحراگردان و خویشاوند چینی‌ها بودند، با پذیرفتن، و یا بهتر بگوییم، مستهلک شدن در تمدن ایرانی، ارتباط خود را با تمدن چینی حفظ کردند و این فرهنگ و هنر را به ایران راه دادند. تماس مستقیم بین ممالک آسیاییِ شرقی و غربی در زمان خلفای عباسی، که از حامیان هنر و ادب محسوب می‌شدند، نیز وجود داشت، به طوری که هنرمندان مانویِ ترکستان را به دربار خلافت بغداد دعوت می‌کردند. البته در طول زمانْ این هنر فراموش گشته بود، ولی بار دیگر با آمدن مغول، هنر چینی را در ایران و بالعکس مشاهده می‌کنیم. مکتب نقاشی ایرانیِ قرون هشتم و نهم نیز به همین طریق ایجاد گردید، که اصل آن را در مکتب مانوی (ساسانی) باید جستجو کرد، که خود این مکتب به وسیلهٔ مانویان تا اقصیٰ نقاط ترکستان بسط و گسترش یافته بود. به دنبال فتوحات چنگیزخان، این مکتب به چین داخل شد و به وسیلهٔ آمیزش با هنر خاص چینی، سبکی جدید به وجود آورد که در زمان ایلخانان بار دیگر به ایران وارد گردید و مکتب مغولی ـ ایرانی را ایجاد کرد. بهترین نمونه‌های این سبک و مکتب را در نسخ خطی مختلف می‌توان یافت. (تاریخ آل جلایر ۳۲۵ـ۳۲۶؛ برای اطلاع بیشتر، نک. مطالب و نیز نمونه‌های تصاویر در ۳۲۷ـ۳۴۳.) همین گسترش نقاشی چینی و مانوی در سده‌های هفتم و هشتم توجیه‌کنندهٔ این است که چرا تشبیهات و استعارات و تلمیحات به مانی و صورتگر چین تا بدین حد در متون ادب این عصر رواج یافته است. البته باید به صبغهٔ کلّی مینیاتورهای این روزگاران، که کاملاً مغولی یا در حال و هوای نژاد زرد است توجه کرد (مثلاً رستمی با قامت ۱/۵ متری، صورت کوسه با چند تار ریش و...). شاید حافظ نیز مثل دیگر بزرگان سدهٔ هفتم و هشتم شاهد آن همه تصاویر به‌ویژه مینیاتورهای بدیع با صحنه‌های حماسی

یا غنایی در نسخ مصوّر کتابهایی چون کلیله، مرزبان‌نامه، خمسهٔ نظامی، دیوان خواجو یا مثنویهای او، و بیش از همه در نسخه‌های شاهنامه، بوده و ظاهراً با مشاهدهٔ صبغهٔ خاص نژاد زرد در آنها همگی را به صورتگر چین منتسب می‌داشته، در حالی که در این‌دو سده، بیشتر ترسیم‌کنندگان آنها عملاً نقاشان ایرانی (ولی تحت تأثیر هنر زردنژادان) بوده‌اند. البته با توجه به بسامد نسبتاً بالای «صورتگر چین» و نظایر آن در آثار سعدی، از تأثیرپذیری حافظ از او نیز نباید غافل شد.

بیت حاضر پیداست دنبالهٔ بیت «نه هرکو نقش...» و در حکم موقوف‌المعنی با آن است. در طبعهای حافظ هم معمولاً در دنبال هم‌اند. این پیوند در ضبط خانلری (وگر) آشکارتر از قزوینی (اگر) است. در هر حال در بیت حاضر تشبیه مضمر کلک شاعر به قلم مانی را، همراه با تفضیل آن بر این (به دلیل پیروی یا نسخه خواستن مانی از خامهٔ حافظ) به خوبی درمی‌یابیم.

۹. جلال‌الحق والدین: جلال‌الدین تورانشاه، وزیر بزرگ شاه شجاع (دربارهٔ او، نک. ح ۳۵۳/۹.)

* * *

این غزل در قیاس با همروال آن (غ ۳۴۶) از آن یکدستی محتوایی برخوردار نیست بلکه به عکس دارای تنوّع قابل توجه در مضامین است. مضامین متنوع آن فی‌الجمله اینهاست: الف. ذکر دلدار و وصل (مطلع) ب. شراب و مستی (ب ۲) ج. جنون و سودای شاعر (ب ۳) د. انعام و التفات مخاطب به زیردستان و بی‌بهرگی شاعر از آن (ب ۴) هـ. ادامهٔ حرمان شاعر، ولی در هیأت ذکر معشوق و لطف او به دیگران، همراه با ذکر بادهٔ لب و چشم (ب ۵) و. رندی و باده‌خواری شاعر در برابر واعظ، یا خود حافظ (ب ۶) ز. ستایش شعر خود (ب ۷ و ۸) ح. بالاخره مدح وزیر. ملاحظه می‌کنید که مجموعه‌ای کاملاً گوناگون است، اگرچه کماکان بدون هیچ‌گونه ناسازی میان آنها، به نحوی که همگی در درون چهارچوبی مشخّص یعنی همان ژرف‌ساخت دَوری قرار می‌گیرند. به هر حال عوالم زندگی و اندیشهٔ خواجه هم عمدتاً متشکل از همین عناصر است. و اما در باب بیت مدحیِ آخر، به خلاف مقطع غزل قبلی (که گفتیم چون زائده‌ای بر غزل است) به نظر می‌رسد قوافی دیگر به خاطر درج لقب ممدوح تمهید شده باشد، به‌ویژه که در بیت ۴ از رابطهٔ بنده و خدمتکار سخن رفته، و بدین سان بیت مدحی را می‌توان دخیل در ساختار شعر انگاشت.

۱ در خرابات مغان، نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

۲ جلوه بر من مفروش، ای ملک‌الحاج، که تو
خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم

۳ خواهم از زلف بتان نافه‌گشایی کردن
فکرِ دور است، همانا که خطا می‌بینم

۴ سوز دل، اشک روان، آه سحر، نالهٔ شب
این همه از نظر لطف شما می‌بینم

۵ هردم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که درین پرده چها می‌بینم؟

۶ کس ندیدست ز مشک ختن و نافهٔ چین
آنچه من هر سحر از باد صبا می‌بینم

۷ دوستان، عیب نظربازی حافظ مکنید
که من او را ز مُحبّان شما می‌بینم

۱. خرابات مغان: در این باره پیشتر، هم در چهارچوب کلیت مغانه‌ها سخن رفته (ج ۱، ۵۲۷ـ۵۳۴) و هم در ضمن شرح (ح ۱۰/۲). اینجا هم تکرار می‌کنم که این نیز، همچون دیگر الفاظ دوساحتی، رویی در پست‌ترین و روی دیگر در والاترین معنی دارد. مفهومی است پارادوکسی، شناور میان مغاک تیرهٔ خاک و جانِ رسیده به اوج افلاک. در شعر عارفانه یا قلندرانه، مثل هرچیز دیگرِ مربوط به مغان، بیانگر مفهومی است مجرّد همچون جوهرهٔ ناب عشق، عاری از هرگونه ناخالصی و صورت و رسم ظاهر، با اسقاط هرآنچه تعلق و تکلف حتی در زیّ تصوف است. نور خدا نیز جز در فضایی یکسره پیراسته از هرگونه نقش و اثر از عالم اضداد و هستی عنصری نخواهد تافت. بنا بر این، وقتی مثلاً خواجو می‌گوید:

در کنج صوامع مطّلب منزل خواجو کو معتکف کوی خرابات مغان است
(دیوان ۲۰۰)

مراد او بی گمان همین خرق رسوم ظاهر در تصوف است، مکتبی که علی‌الاصول بیش از همهٔ طرایقْ مدّعی وصول به حق است. به هر حال، خرابتر از جهان خاک و دار تزاحمْ چیزی نمی‌توان یافت، لیکن انسان اهل معرفت از درون همین عالم به سیر عروجی خویش می‌آغازد تا سرانجام روح پاکیزه و پیراسته‌اش را به درگاه آفرینندهٔ خویش فرامی‌برد. خرابات مغان هم نمادی از همین محو دوگانگی در یگانگی و یکسویگی است. یک سده پیش از حافظ، مولانا صِرف صورت کعبه را بدون روح و حقیقت آن «بت» می‌خواند و در برابر آن از تافتن نور خدا در دیر مغان ابراز شگفتی می‌کند:

این صورت بت چیست، اگر خانهٔ کعبه‌ست؟

وین نور خدا چیست، اگر دیر مغانه‌ست؟

(کلیات ۱، ۱۹۹)

بدین‌سان او محتوای دو بیت نخست حافظ را در یک بیت جمع آورده است. سلمان هم شاید با تأثّر از همین بیت او می‌سراید:

زایر کعبهٔ او گرد جهان می‌گردید — این زمان گِرد خرابات مغان می‌گردد

(دیوان ۱۷۵)

۲. خانه ـ خانه‌خدا: در ادب عرفانی، از منثور و منظوم، کعبهٔ خشت و گل و کعبهٔ جان و دل را فراوان در برابر هم نهاده‌اند. «و از بویزید (رض) روایت آرند که گفت: [...] روش طالب، علامت قطع مسافت بوَد و قرب حق به مسافت نیست، و چون قرب وی مسافتی نباشد، طالب را جز قطع پایها اندر محل سکون چه وجه باشد؟» (کشف‌المحجوب ۴۵۷) «و رابعه زنی بود که با وی حدیث بهشت کردند، گفت: الجارُ ثمَّ الدّار، پیشْ خداوند سرای، آنگه سرای.» (کیمیای سعادت ۲، ۵۹۲) «اما حج درست نیاید و شرط سیُم باید، و آن قطع مسافت بُعد است.» (مرصادالعباد ۳۳) حجّ شریعت، رسیدن به خانهٔ خدا، و حجّ حقیقت، رسیدن به خداوند خانه است. (نسفی، کشف‌الحقایق ۲۲۸) از شعرا، سنایی، در «سنایی‌آباد»:

به خرابات شو، که یار آنجاست — بادهٔ روشن و نگار آنجاست

حجّ آزادگان خرابات است — جای افتادگان خرابات است

(مثنویها ۶۲)

سعدی:

سفر قبله دراز است و مجاور با دوست — روی در قبلهٔ معنی به بیابان نرود

(غ ۲۶۵)

سیف فرغانی:

با حاجیان شهر نشینیم و کرده‌ایم   کعبه ز کوی دلبر و قبله ز روی دوست

(دیوان ۱۷۸،۲)

حسن دهلوی:

عجبم آید از آن راهروان کز غفلت   صاحب خانه رها کرده سوی خانه روند

(دیوان ۱۶۴)

سلمان:

غرض از کعبه و بتخانه تویی سلمان را   چه کنم، خانهٔ بی خانه‌خدا باید رفت؟

(دیوان ۵۹)

خود حافظ:

ثواب روزه و حجّ قبول آن کس برد   که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد

(نیز دربارهٔ حج، نک. ح ۱۲۷/۲.)

۳.بتان: جمع به معنی مفرد (بت) است، یعنی نگار یگانهٔ همیشگی شاعر.

نافه‌گشایی کردن: معنی ساده‌اش کاوش رازها و خوض و غور در رموز دوست است، بدین اعتبار که هرچه بیشتر آن را بکاوند بوی خوش آن بیشتر برمی‌خیزد. (نک. ح ۱/۲.)

خطا: ایهامی که چند بار در اشعار او دیده‌ایم: الف. اشتباه، از آن‌روی که هرگونه فکر دور و دراز یا بلندپروازانه‌ای محتمل اشتباه است. ب. ولایتی در ترکستان، به مشک مشهور؛ خطا و ختن و سرزمینهای مجاور آنها در آن روزگاران، دورترین بلاد شناخته به شمار می‌آمدند. (در مورد نظایر این ایهام، نک. ح ۸۲/۱.)

۴. شما: این هم مثل «بتان» به معنی مفرد (تو) است. (در مورد کاربردهای این ضمیر به معنی مفرد، نک. ح ۲/۷.) در اینجا ظاهراً خطاب به محبوب آسمانی (خدا در بیت ۱) است. شاعر به جای آن‌که چون دیگران نعمت و کام و شادی بطلبد، سوز، اشک، آه و ناله را برترین نعمتهای ارزانی شده به خود می‌داند. او، چنان‌که بارها دیده‌ایم، و همچون هر اهل عرفانی، غم نگار را مایهٔ سرور می‌خواند و خود را پروردهٔ غم یار. لحن بیت هم بسیار صمیمانه و خالصانه است.

۵. نقش: به نظر می‌رسد معادلی شاعرانه برای «تجلّی» باشد. (نک. ح ۱۴۸/۱.) «هر لحظه به شکلی بت عیّار عیان شد» گفته‌اند هر تجلی، لحظه‌ای بیش نمی‌پاید و تجلیات هم بی‌نهایت‌اند، همچون خود محبوب نامتناهی. همچنین «پرده» به نظر

می‌رسد ایهام باشد: الف. پردهٔ شب‌بازی یا خیالبازی، پرده‌بازی و غیره، که با انداختن نقوشی با استفاده از تابش نور بر یک پرده انجام می‌گرفته است. (دربارهٔ این‌گونه نمایشهای قدیمی، نک. ح ۱۲۴/۵.) ب. پرده‌های چشم (طبعاً چشم دل) (نک. ح ۶۵/۶.) شاعر ابراز عجز از بیان تجربه و تجلیاتی که در شهود خویش داشته است می‌کند.

۶. شاعران، از جمله خواجه، در بیان حالات روحانی خود در سحرگاه، تعابیر گوناگون به کار می‌برند، همچون تشبیه آنها به باده و جرعهٔ سحری یا صبوحی، وزش نسیم صبا با پیامهایی که می‌آورد، و جز اینها. در اینجا شاعر به دلیل رایحهٔ خوشِ معنویِ احوال سحرگاهی خویش آنها را بسی عطرآگین‌تر از مشک و نافه توصیف می‌کند. در حقیقت این احوال را به صورت تشبیه مضمر از نوع معقول به محسوس به مشک مانند کرده و همزمان آنها را بر مشک تفضیل داده است.

۷. حافظ در مورد نظربازی خویش، یا در سطوح عام‌تر و پایین‌ترْ آن را طبیعی برای ایام جوانی می‌داند، یا می‌گوید اگر عیب است عیبی عمومی است، و یا در نهایت می‌گوید: من همینم که هستم و مشاهده می‌کنید، اگر آن را بد و ناپسند می‌انگارید اختیار با خودتان است. به هر حال تا آنجا که این نگارنده به یاد دارد، او معمولاً دربارهٔ نوع و ماهیت یا جهتگیری نظربازی‌اش یا تصوّر و نظرگاهی که خود او در این مورد دارد چیزی نمی‌گوید. حال، اگر اشتباه نکرده باشم، این تنها موردی است که نوعی دفاع بر مبنای محتوی و ماهیت آن یا نیّت و انگیزهٔ خود از آن (اگرچه باز با قدری ابهام) کرده، به نحوی که آن را با محبّت پیوند زده. امّا این‌که اشاره به ابهام می‌کنم از این‌روست که این پیوند پوشیده است، چون ظاهراً نمی‌خواهد به صراحت بگوید که نظربازی او ناشی از محبت (به حق) است بلکه خطاب به «دوستان» مفروض می‌گوید «من مُحبّ شمایم» و احتمالاً قصد دارد از قرابت و تداعی «محب» برای القای محبتِ نهفته در عمل خود سود جوید. شاید بتوان گفت که او، پیرو اصل عدم ایضاح در شیوهٔ نمادگرایی (که گفته‌ام جز در مواردی اندک یا استثنایی به آن پای‌بند بوده) ترجیح داده از دلالت و تداعی لفظ برای ابراز منظور بهره گیرد. حدسی دیگر هم می‌شود زد: در دیگر ابیات دیدیم که «بتان» و «شما» را به معنی مفرد آورد (ب ۳ و ۴). شاید در اینجا هم مقصود از «دوستان» همان «دوست» و غرض از «شما» نیز «تو» باشد، و اگر این فرض درست باشد می‌توان گفت که او در خطاب به دوست و یار دیرینْ خود را محبّ او خوانده، و بدین سان دیگر نیازی به استفاده از تداعی لفظ نخواهد بود،

هرچند این شق هم آسان‌یاب نیست و نیاز به بهره‌گیری از قواعد علم معانی و تأویل الفاظ دارد. (البته در صورتی که خوانندگان این سطور ایراد نگیرند که مثلاً آن «دوست» که ما برای شاعر می‌شناسیم خود علیم و خبیر به نیات است و نیازی به ذکر نیت و غرض خود به او نیست.) در عین حال، ممکن است در یک لایهٔ دیگر هم به دوستان خود به طنز گفته باشد: شما که از من باخبرید چرا مثل دشمنان من کارتان شنعت زدن و عیبجویی است؟ در هر حال، این خود گوشه‌ای بس کوچک از دشواریهای ما با شاعرانی چون اوست که کمتر گرایش به بیان ساده و سرراست دارند، و چنان‌که اشاره شد این‌گونه پیچیدگیها معمولاً نوعیِ اشعار نمادگرا از این دست است و زیاده نباید آن را به این یا آن تخصیص داد. و اما لحن حافظ در این بیت، یادآور بیت دیگر اوست:

حافظ از معتقدان است، گرامی دارش　　　زان‌که بخشایش بس روح مکرّم با اوست

(دربارهٔ نظربازی، نک. «نظرباز» در: ح ۳۱/۹.)

❊ ❊ ❊

آخرین غزل از رشته اشعاری است که برخی آنها را «غزلهای عرشی حافظ» خوانده‌اند. شعر شباهت به یک پاسخ‌نامه دارد؛ پاسخ کلّی به پرسش دربارهٔ اندیشه، منش، کنش و گویش شاعر. پاسخ به که؟ شاید، از آن‌روی که فرزانگان آن روزگار به طور معمول با این‌گونه اشعار و رموز و تعابیر موجود در آنها مأنوس یا باری آشنا بوده‌اند، بتوان گفت که خطاب به مخاطبانی فرضی در آینده یا به اصطلاح برای ثبت در جریدهٔ ایام بوده باشد. از آن‌روی قایل به حالت پاسخ در این شعر هستم که جز در اینجا هرگز از او ندیده‌ام که مثلاً بگوید نور خدا را در آن عوالمی می‌بیند که یک سر آن در پست‌ترین مدارج ممکن در عمق تیرگیها و تباهیهاست (هرچند روی دیگر آن در اوج علّیین). حکمت ذوقی ایرانی، چنان‌که دیده‌ایم، در رفت و آمدی دایم از این مغاک به افلاک و به عکس است، یعنی پارادوکسی عظیم و تأمل‌انگیز به فراخای یکچنین شعر و ادبی، و همه‌چیز آن در سیری پیوسته میان دو ساحَت فرودین و فرازین. شعر، بجز این جنبه، حاوی پاسخ یا تعیین تکلیف در زمینه‌های کاملاً مرتبط با این نگرش نیز هست: خانه یا خانه‌خدا، یا به عبارت دیگر زهد یا عشق؟ آرزوی گشودن رازناکیهای زلف یار، صواب یا خطا؟ ناله و سوز دل شاعر، از کدام خاستگاه؟ او در خلوت سحرگاهی‌اش چه می‌دیده و می‌یافته؟ و سرانجام، نوعی پاسخ یا دفاعیهٔ

او از ماهیت نظربازی‌اش، چنان‌که رفت، و این‌که بر مشاهدهٔ او به جمال زیبارخان چه حکمی مترتب است؟ کل این پاسخها را در یک کلام می‌توان خطاب به هر آن کسی دانست که صورت ظاهر این یا آن تشبیه و استعاره یا نماد و این یا آن لفظ یا تعبیر را تنها حمل بر یک ساحَت، آن هم معمولاً ساده‌ترین و سطحی‌ترین ساحت آن، می‌کند تا آن را دستمایه‌ای برای تفسیق و تشنیع سازد. مگر کم‌اند چنین کسانی در روزگار ما، یا کم بوده‌اند در طول تاریخ؟ آری، به نظر می‌رسد درک همین ضرورتْ خواجه را به سرودن این شعر پاسخ‌گونه واداشته باشد.

۱ غم زمانه، که هیچش کَران نمی‌بینم
دواش جز میِ چون ارغوان نمی‌بینم
۲ به ترک خدمت پیر مغان نخواهم گفت
چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم
۳ درین خمار، کسم جرعه‌ای نمی‌بخشد
ببین که اهل دلی در جهان نمی‌بینم
۴ ز آفتاب قدح، ارتفاع عیش مگیر
چرا که طالع وقت آنچنان نمی‌بینم
۵ نشان اهل خدا عاشقیست، با خود دار
که در مشایخ شهر این نشان نمی‌بینم
۶ نشان موی میانش، که دل دران بستم
ز من مپرس، که خود در میان نمی‌بینم
۷ قد تو تا بشد از جویبار دیدهٔ من
به جای سرو، جز آب روان نمی‌بینم
۸ برین دو دیدهٔ حیران من هزار افسوس
که با دو آینه رویش عِیان نمی‌بینم
۹ من و سفینهٔ حافظ، که جز درین دریا
بِضاعت سخن دلستان نمی‌بینم

۱. عراقی، با اشتراک برخی واژه‌ها:
ز غم زمانه ما را برهان ز می زمانی ‌ ‌ ‌ که نیافت جز به می کس ز غم زمان رهایی
(کلیات ۲۹۶)

خواجو، در غزلی که آنِ حافظ همانندیهایی با آن دارد:
گلی به رنگ تو در بوستان نمی‌بینم ‌ ‌ ‌ به اعتدال تو سروی روان نمی‌بینم
(دیوان ۷۳۰)

۳. جهان: قزوینی: میان؛ که، علاوه بر تکرار قافیه، ضبطی متأخر است. سایه و

نیساری مثل خانلری‌اند. (در مورد نسخه‌ها، نک. دفتر دگرسانیها ۱۱۸۳،۲.)

۴. ارتفاع: ایهام: الف. معنی معروف، نیز بلند شدن، بالا آمدن؛ ب. محصول زراعت، حاصل مِلک، برداشتن غلّه و دانه از مزارع؛ «اگر امیر بیند و در این باب فرمانی دهد [...] و آن اوقاف زنده گردد و ارتفاع آن به طُرُق و سُبُل رسد.» (تاریخ بیهقی ۴۳) «به معتمدی سپارد تا اندیشهٔ آن بدارد و ارتفاعات آن را حاصل می‌کند.» (همان ۴۴) زریاب خویی معنای سود و بهره را هم برای آن قایل شده، با استناد به این بیت خاقانی (لخت دوم):

مرا طالع ارتفاعیست، دیدم　　　کزین هفت دِه نایدم ارتفاعی

(دیوان ۴۳۹)

(آئینهٔ جام ۹۳) ولی به گمان من این همان محصول است، و نه معنای دیگر، گو این‌که به سود و بهره هم نزدیک است. به هر حال خاقانی می‌گوید من هیچ‌گونه محصولی از این هفت دیه (= افلاک هفتگانه یا سبعهٔ سیّاره) به کف نمی‌آورم. ج. (معنای اصلی در بیت حافظ) اصطلاحی نجومی است. ابوریحان: «هرگاه که ارتفاع آفتاب گیری و سایهٔ شخص خواهی که بدانی که چند است، آن هنگام بنگر به مُری عُضادهٔ زیرین [از اجزای اسطرلاب ـ م] که کجا رسیده است از انگشتان سایه. و آغاز پنجگان از آن قطر است که بر میانهٔ کرسی گذرد. پس عدد آن همچنان دان که عدد ارتفاع دانستی.» (التفهیم ۳۰۱ـ۳۰۲؛ آنگاه در طیّ چند صفحه قضایا را به دقت شرح داده است.) دُنیسری، در بیان اجزای شانزده‌گانهٔ اسطرلاب، در جزءِ دوم می‌گوید: «دوم اجزاءِ ارتفاع، و آن خطهای خُرد بود که به زیر شمار ارتفاع بر پشت اسطرلاب باشد و ازو توان دانست که آفتاب چند درجه رفته است.» (نوادرالتبادر ۷۱) ارتفاع خورشید و هر جسم سماوی دیگر، زاویهٔ بین خورشید یا جسم سماوی و استوای سماوی است. (فرهنگ اصطلاحات علمی، به سرپرستی پرویز شهریاری) ارتفاع (Hauteur فرانسه) مقابل انحطاط است. (همان) در کتب نجوم قدیم، ارتفاع عبارت است از بُعد کوکب از افق، یعنی قوسی از دایرهٔ ارتفاع (دایرهٔ عظیمی که به دو قطب افق و مرکز کوکب می‌گذرد) میان خط تقویمی و افق فوق‌الارض، به شرطی که از ربع (۹۰ درجه) زیادتر نباشد. گرفتن ارتفاع برای تعیین درجهٔ طالع به وسیلهٔ اسطرلاب و تختهٔ خاک گرفته می‌شده، مخصوصاً ارتفاع خورشید، و امروز ارتفاع به وسیلهٔ تئودولیت تعیین می‌گردد. «یعقوب اسحق تختهٔ خاک خواست و برخاست و ارتفاع بگرفت و طالع درست کرد.» (نظامی عروضی، چهار مقاله، مقالهٔ سوم، ص ۹۰ و ۹۵؛

مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «ارتفاع»؛ در مورد عکس آن یعنی انحطاط، که انخفاض هم گفته‌اند، نک. ذیل «انحطاط».)

«ارتفاع گرفتن» در متون ادبْ مبنای مضامین شاعرانه قرار گرفته، از جمله منوچهری (که حافظ بی‌گمان از او تأثیر گرفته) گفته است:

منجّم به بام آمد، از نورِ مَی	گرفت ارتفاع سطرلابها

(دیوان ۵)

تنها تفاوت در این میان این است که منوچهری جام شراب نورانی را به صورت مضمر به اسطرلاب تشبیه کرده، حال آن‌که حافظ از استعارهٔ کنایی سود جسته، بدین سان که جام را به اسطرلاب مانند کرده لیکن مشبهٌ‌به را ذکر نکرده بلکه تنها یکی از لوازم آن (اتفاع گرفتن) را آورده است. دربارهٔ اسطرلاب، ابوریحان می‌گوید: «این آلتی است یونانیان را، نامش اَسطْرُلابون، اَی آیینهٔ نجوم.» (التفهیم ۲۸۵) نیز دربارهٔ ارتفاع گرفتن، مسعود سعد:

طالع از ارتفاع شب گیرند	همه را همچو شب همی‌زایند

(دیوان ۱، ۱۷۵)

طالع وقت: همان ارتفاع وقت است: «طالع وقت را رصد کردم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۲) «عدد آن درجه، ارتفاع وقت باشد.» (نوادرالتبادر ۷۳) «منجّمان ارتفاع وقت گرفتند.» (راحة‌الارواح ۲۱۶)

ارتفاع عیش مگیر؟ بگیر؟: چاپها، به تبعِ نُسخ، مختلف‌اند، مثلاً سایه، عیوضی، نائینی ـ نذیر احمد: مگیر؛ انجوی و قزوینیِ: بگیر؛ علامهٔ فقید در حاشیهٔ غزل: بعض نسخ مگیر؛ اما ایشان به پیروی از نسخهٔ اساس خود (خلخالی) دارند: بگیر، که تشخیصی درست هم هست. نیساری هم: بگیر، هرچند، چنان‌که ذکر کرده‌اند، اقدم نسخ «مگیر» دارند. اما به گمان این بنده، این از موارد دشوار و مخمصه‌آمیز نیست، زیرا ساختار شعر به روشنی حکم بر درستی «بگیر» دارد. اگر «مگیر» را بگزینیم به منزلهٔ آن است که: عیش مکن و دست به قدح باده میاز، و این تناقضی فاحش، به‌ویژه با سه بیت نخست، ایجاد می‌کند؛ یعنی پرت و پلاگویی. آیا کسی که در مطلع، درمان همهٔ دردهای زمانه را «می» می‌داند، خدمت پیر مغان را رها نمی‌کند، کسی که خود را خمار یک جرعه باده می‌خواند، آیا اصلاً ممکن است که بلافاصله بگوید عشرت و باده را به یک سو نِه؟ (من در جای خود تناقضهایی را که عده‌ای برای برخی اشعار او از نوع تناقضهای درون یک شعر واحد قایل شده‌اند نادرست دانسته‌ام، به خلاف تناقض از نوع بین شعری، که بسیار دارد.)

حال به گمانم بر مبنای «بگیر» معنی بیت روشن باشد: روزگار، آنچنان‌که من می‌بینم، مالامال از غم یا پریشیدگی است؛ در چنین ایامی مشام جان به باده خوش کن و دم را دریاب. همچنان‌که بارها نظایر این را از خواجه دیده‌ایم:

اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد   نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد

آیا خلاف آن را از او شنیده‌ایم؟

۵. شبیه این بیت اوست:

سر ز حیرت به درِ میکده‌ها برکردم   چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

۶. خواجو، در غزل پیشگفته:

مگر میان ضعیفش تن نحیف من است   که هیچ هستی ازو در میان نمی‌بینم

هم او:

میانش را نشان هستی اندر نیستی دیدم

چه دیدم در کنار، آن را نشان از بی‌نشانی بود

(دیوان ۲۴۴)

سلمان:

از موی فرقت تا میان، فرقی نباشد در میان

باریک بینی هردو را گر بازبینی مو به مو

(دیوان ۲۶۵)

خود در میان نمی‌بینم: ایهام: الف. از کسی چیزی را می‌پرسند که بخود و دارای هوش و حواس باشد، در حالی که من از خود خبر ندارم تا پاسخی بدهم. («خود» در این حالت ضمیر نفسانی است = خودم.) ب. من اصلاً نشانی از آن موی هم نمی‌بینم. («خود» در این حالت قید تأکید است.) به عبارت دیگر، شاعر نخست از موی کمر یار سخن می‌گوید، اما گویی این مبالغه را هم کافی ندیده، به یک معنی می‌گوید که حتی مویی هم در کمر او نمی‌یابد، درست مثل این‌که میان را به هیچ و نابوده مانند کنند، یعنی بیشترین مبالغه در باریکی. (دربارهٔ سِرّ میان یار، یعنی این‌که کمر یار در حکم راز و نادیدنی و نابوده است، نک. ح ۴۱۲/۵.)

۷. قامتِ چون سروِ یار از پیش چشم شاعر رفته و به جای این سرو، جویبار اشک باقی مانده. دربارهٔ نظایر این مضمون، نک. ح ۱۱۶/۵.)

۸. محمدامین ریاحی این بیت را تحت تأثیر بیت معروف فردوسی می‌داند:

به بینندگان آفریننده را   نبینی، مرنجان دو بیننده را

(گلگشت ۱۹۸)

آینه: استعاره از چشم پاک و پرنور؛ سعدی:

روی تو خوش می‌نماید آینهٔ ما　　　کاینه پاکیزه است و روی تو زیبا

(غ ۳)

در این بیتِ خود حافظ هم «آینه» به صورت ایهام به چشم شاعر برمی‌گردد، زیرا چشم به آینهٔ محدّب شبیه است:

جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست　　　ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

نیز:

چشم آلوده‌نظر بر رخ جانان نه رواست　　　به رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز

و اما دربارهٔ بیت متن، پرسش این نگارنده این است: آیا این «دو آینه» تشبیه دو چشم به چیزی چون ذرّه‌بین یا درشت‌نما نیست؟ این حدس را از آن‌روی می‌زند که اساساً آینهٔ معمول در آن ایام (ساخته شده از ورق آهن مصقول) درست مثل آینهٔ شیشه‌ایِ عصر ما تنها اشیا را منعکس می‌کند و نمی‌توان چیزی نادیدنی را به کمک آن دید. همچنین می‌دانیم که در قدیم برای دیدن چیزهای ریز از شیشه‌های ذره‌بین سود می‌جستند، همچنان‌که آنچه بعدها به نام «عینک» مصطلح شد نیز چیزی بجز همان ذره‌بین تعبیه شده در یک پوشش استوانه‌ای، که آن را در حدقهٔ چشم می‌نهادند، نبود. نیز در تعریف «عینک» آمده: مأخوذ از تازی، چیزی بود که از بلور و شیشه سازند و پیش چشم گذارند. (آنندراج) آلت ابصار که از قطعه‌های بلور محدّب و یا مقعّر ساخته شده به نحوی که مرئیات دور را به اعانت آن به خوبی می‌توان تشخیص داد. (نفیسی) مکتبی شیرازی (شاعر سدهٔ نهم):

صبح پرّی چو گشت دیده‌گداز　　　عینک دیده، دیدهٔ دل ساز

(نقل از دهخدا۱)

نیز در لغتنامهٔ بزرگ (زیر چاپ) در ذیل «آینه»، عدسی دوربین عصر ما یا همان ذرّه‌بین آن را هم «آینه» خوانده‌اند. شاید بتوان مجموعهٔ اینها را قراینی دانست بر امکان ارادهٔ معنای ذره‌بین برای «دو آینه» در بیت حافظ. به هر حال امیدوارم اهل فنْ مرا در مورد صحت یا سقم این حدس یاری دهند.

زریاب خویی «آینه» را در بیت حافظ از نوع کروی مقعّر برای نمایاندن اشیا در دوردست می‌داند. (آئینهٔ جام ۸۳)

سرانجام، من محتوای بیت را همچون ابیاتی متعدّد از او می‌دانم که در آنها از امکان رؤیت یا لقای محبوب (حق) ابراز نومیدی می‌کند. (همچنان‌که در شرح غزل

۱۶۶ در این باره سخن رفته، و نیز در ح ۱۹۱/۳ نمونه‌هایی از آن ارائه شده است.)

۹. سفینه: ایهام میان دفتر یا جُنگ شعر و کشتی، در اشعار دیگران هم بسیار دیده می‌شود، مثلاً سلمان:

ز بحر خاطر من می‌رود به شرق و به غرب

پـر از جـواهـر مـدحت، سـفاین اشـعار

(دیوان ۵۱۴)

(دربارهٔ سفینه، نک. ح ۴۶/۱.)

بِضاعت: (عربی: بِضاعة) از بَضْعَة = قطعه‌ای از گوشت؛ بِضْع = از عدد سه تا ده؛ بضاعة = قسمتی از مال (جمهرة) بِضاعت: مأخوذ از تازی = اسباب و متاع و مِلک (دهخدا)

۳۵۱

۱ خرّم آن روز کزین منزل ویران بروم
راحت جان طلبم وز پی جانان بروم

۲ گرچه دانم که به جایی نبرد راه، غریب
من به‌بوی سر آن زلف پریشان بروم

۳ چون صبا با تن بیمار و دل بی‌طاقت
به هواداری آن سرو خرامان بروم

۴ دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت
رخت بربندم و تا مُلک سلیمان بروم

۵ در ره او چو قلم گر به‌سرم باید رفت
با دل زخم‌کَش و دیدهٔ گریان بروم

۶ نذر کردم گر ازین غم به‌در آیم روزی
تا درِ میکده شادان و غزلخوان بروم

۷ به هواداری او ذرّه‌صفت، رقص‌کنان
تا لب چشمهٔ خورشید درخشان بروم

۸ تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان، مددی، تا خوش و آسان بروم

۹ ور چو حافظ نبرم ره ز بیابان بیرون
همره کَوکبهٔ آصَف دَوران بروم

۱. غزل نشان از تأثیر دو تن دارد: یکی بیت نخست، که از مطلع و مقطع غزل سعدی اثر پذیرفته:

خرّم آن بقعه که آرامگه یار آنجاست
راحت جان و شفای دل بیمار آنجاست
(غ ۴۹)

که «خرّم» و «راحت جان» را در قسمت صدر و ابتدا بعینه می‌بینیم؛ و مقطع:

سعدی، این منزل ویران چه کنی؟ جای تو نیست
رخت بربند، که منزلگه احرار آنجاست

دوم غزل همروال خواجو، که برخی مشابهتها با آنِ حافظ در آن هست:

خرّم آن روز که از خطّهٔ کرمان بروم
دل و جان داده ز دست از پی جانان بروم
(دیوان ۳۱۲)

۲. غریب و زلف (یا طرّهٔ) یار را در جاهای دیگری نیز به هم پیوند داده. دلیل این پیوند هم یکی تیرگی زلف است که به شام تار غریبان مانند است، و دیگر این‌که دل شاعر عاشق در لابه‌لای چین و شکن زلف گیر می‌کند و حالت آدم غریبی را می‌یابد که به وطن (سینه) بازنمی‌گردد یا نمی‌تواند بازگردد:

گفتم: ای شام غریبان طرّهٔ شبرنگ تو — در سحرگاهان حذر کن چون بنالد این غریب
مقیم زلف تو شد دل، که خوش سوادی دید — وزان غریب بلاکش خبر نمی‌آید

اما چرا می‌گوید غریب راه به جایی نخواهد برد؟ آیا او، که پس از تحمل دو سال غربت در آستانهٔ بازگشت به شهر و دیار است، از این‌که بتواند جایگاه پیشین خود را بازیابد نومید یا دست کم نامطمئن نیست؟

۳. بیماری صبا: نک. ح ۱۲۵/۵.

هواداری: ایهام «هوا» به باد صبا (چند بار نظیر آن را دارد.)

۴. وحشت: سه معنی دارد که با هم ایهام پدید می‌آورند: الف. تنهایی، که «وحشة» در اصل عربی آن به همین معنی است، و آنگاه به معنی ملازم تنهایی یعنی ترس و دهشت بدل می‌شود. وحشة: الخلوة و الهَمّ [= تنهایی و اندوه ـ م] (صحاح) سعدی:

با تو برآمیختنم آرزوست — وز همه کس وحشت و بیگانگی
(غ ۵۹۲)

بیت حافظ در دهخدا به شاهد همین معنی آمده است، اما من بعید می‌دانم که فقط همین معنای بحت و بسیط اراده شده باشد. ب. دلتنگی، ملال، ملالت، کدورت؛ «هزار سال انس صحبت یاران گذشته با یک ساعت وحشتِ تنهایی چگونه مقابل کند؟» (مرزبان‌نامه ۱،۴۹۵) «ذکر موجبات وحشتی که سلطان محمد را با امیرالمؤمنین الناصر لدین‌الله ابوالعباس احمد افتاده بود.» (جهانگشا ۲، ۱۲۰) «خلیفه را با امیر مکّه وحشتی افتاده بود.» (همان ۱۲۱) ج. ترس یا وحشت (به معنی رایج) که حافظ به این معنی هم آورده است:

از هر طرف که رفتم، جز وحشتم نیفزود — زنهار ازین بیابان، وین راه بی‌نهایت

پیداست در زندانْ هرسه حالتْ ممکن است به شخص دست دهد.

زندان سکندر: قزوینی با استناد به تاریخ جدید یزد، تألیف احمد بن الحسین الکاتب در حدود ۸۶۲ (ص ۲۵) آن را شهر یزد دانسته. (ح غ ۳۵۹ در دیوان) دهخدا نیز نوشته است: به گفتهٔ لغتنامه‌ها شهر یزد (دهخدا، یادداشت مؤلف) مطالب افواهی در این باره متعدد است، از جمله این‌که: سردابه‌ای در یزد است که پیکر اسکندر را در آن نهاده بودند. ته خانه‌ای است در یزد، و... (نک. همان، ذیل «زندان».)

مُلک سلیمان: کنایه از شیراز و فارس؛ نیز تختگاه سلیمان: «امیر مبارزالدین محمد مظفر چون لشکر شیراز را هزیمت فرمود عزیمت تسخیر تختگاه سلیمان (ع) یعنی فارس نمود.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۵۹) سلمان، در مدح سلطان اویس جلایری:

از طرفی دولتش، گردن دیوان ببست — وز جهتی لشکرش، ملک سلیمان گرفت

(نقل از همان ۳۵۶)

(نک.ح ۱۵۷/۲.)

۵. به سر رفتن قلم: حسن تعلیلی بر این پایه که قلم، برخلاف معمول هرکس و هر جانور، بر روی سر خود راه می‌رود، و از آن به طریق مجازْ معنای نهایت شوق و طوع را به‌ویژه در فرمانبرداری اراده کرده‌اند؛ سنایی:

اوّل از بهر عشق دلجویش — سر قدم کن چو کلک و می جویش

(حدیقه ۳۰)

از ؟:

تو رنجه مشو، برون میا از درِ خویش — من خود چو قلم همی دوم بر سر خویش

(کلیله ۳۶۸)

خاقانی:

حاصل خاقانی است، دفتر غمهای تو — زان چو قلم بر درت، راه به سر می‌رود

(دیوان ۶۰۱)

عراقی:

زبان گشاده، کمر بسته‌ایم تا چو قلم — به سر کنیم هر آن خدمتی که فرمایی

(کلیات ۳۰۰)

خواجو:

سر تسلیم چو بـر خـطّ عـبودیت داشت　　　چون قلم رفت به هرسوی و به سر بازآمد
(دیوان ۶۶۸)

م: (در: سرم) شناسهٔ مفعولی (=مرا به سر...)

دل زخم‌کش: برای قلم، احتمالاً به اعتبار تحمل زخم قلمتراش به هنگام تراشیدن و قطّ زدن، ضمن این‌که «کشیدن» هم به معنی تـحمل کـردن است (زخـم‌کش: مـثل جورکش، بلاکش) و هم ایهامی به رسم یا نقش کردن جراحت (به قرینهٔ قلم) دارد.

دیدهٔ گریان: به اعتبار قطرهٔ مرکّب در نوک قلم است، که تعبیر به دیدهٔ قـلم شـده است. نیز در مورد نوعی قدیمی از انواع قلم که دارای سرقلم فلزی است، سوراخی که در آن تعبیه می‌شد به دو چشم شباهت داشت. البته تراشیدن و قطّ زدن فقط شامل قلم نی می‌شود.

۶. میکده: در ضمن بحثی که پیشتر رفت، آن را در اینجا و برخی جـاهای دیگـر نمادی از شیراز دانستم. (نک. ح ۲۴۷/۱.)

۷. ذرّه ـ هوا ـ خورشید (گاه همراه با رقص یا طرب): در این تصویر و تعبیر، شاعر خود یا دلش را به ذرّه‌ای مانند می‌کند که در هوای یار (یـا هـواداری او) بـه آسـمان فرامی‌رود و به خورشید می‌رسد. گاهی نیز حرکت دَوَرانی ذرّه در هـوای آفـتابی بـه رقص یعنی نهایت شوق آن تعبیر شده (چنان‌که در بیت متن آمده) و یا نام طرب یـا جنبش و جهش به حرکت آن داده‌اند؛ عراقی:

چـون بـدیدیم آفـتاب رخش　　　از طـرب ذرّه‌وار بـرجستیم
(کلیات ۲۴۴)

خواجو، با ایهام در «هواداری» (مثل حافظ):

در هـواداری اگـر کـار تـو بـالا گـیرد　　　خدمت ذرّه به خورشید درفشان برسان
(دیوان ۴۸۳)

عماد فقیه، با افزودن تیغ کشیدن آفتاب (تیغ: استعاره از پرتو):

عادت خورشید اگر تیغ کشیدن بود　　　ذرّهٔ سرگشته را پیشه هواداری است
(دیوان ۴۰)

سلمان:

ماند یک ذرّه از آن دل که هوای تو گـزید　　　لِلّه الحمد ـ که آن ذرّه به خورشید رسید
این همان ذرّهٔ خـاکـی هـوادار شـماست　　　که به جان روز ازل مهر شـما مـی‌ورزید
(دیوان ۱۰۸)

ناصر بخارایی، که بارها این مضمون را بازگو کرده است، همچون:

دل که از پرتو روی تو هوایی گـردد   در هوا ذرّه‌صفت رقص‌کنان برخیزد
(دیوان ۲۴۵)

که شباهت بسیار به بیت حافظ دارد؛ نیز:

چو ذرّه نام برآریـم در هـواداری   اگر ز سایهٔ مهرت حمایتی باشد
(همان ۲۵۳)

خود حافظ:

چو ذرّه گرچه حقیرم، ببین به دولت عشق   که در هوای رخت چون به مهر پـیوستم

۸. تازیان: ایهام تضاد: الف. تازندگان، تیزروان، سبکروان (در برابر «گرانـباران») ب. عربها (در برابر پارسایان = پارسیان) قاسم غنی معنی دیگری هم برای «تـازیان» قایل است: در یزد محلّه و میدان و بازاری به نام «تـازیان» هست، و چـنین مـعروف است که وقتی لشکر عرب در فهرج از برزگران یزدی شکست خوردند و سران سپاه آنها در محلی که اکنون به «شـهداءِ فـهرج» مـوسوم است کشـته شـدند، لشکـری از خراسان برای جنگ با فهرجیان اعزام گردید و در خارج شهر یزد منزل گـزیدند و آن محل تاکنون به همان اسم «تازیان» نامیده می‌شود. آقای نوّاب یزدی، نمایندهٔ مجلس شورای ملی، ۱۹ دی ماه ۱۳۱۹ ـ تاریخ یزد، آیتی، ص ۶۸ و ۶۹ (یادداشتها۱۹۷) برخی نیز «تازیان» را کنایه‌ای از عرب بودن تبار امیر مبارز (که پسر او شاه شجاع حـافظ را ناگزیر از جلای وطن کرد) دانسته‌اند. (انجوی نظر زنده‌یادان محمد مـعین و قـاسم غنی را در این مورد نقل کرده: معین، یغما، ش دهم، س هفدهم؛ غنی، تاریخ عصر حافظ ۶۲؛ دیوان مصحَّح انجوی، مقدّمه ۸۸م و ح)

پارسایان: این نیز ایهام تناسب (یا به تعبیری تضاد) الف. پارسیان؛ ب. پرهیزگاران، همچنان‌که در این بیت او نیز نظیر آن آمده:

خوبان پارسی‌گو، بخشندگان عمرند   ساقی، بده بشـارت، پـیران پـارسا را

در بیت زیر هم (البته مطابق قزوینی) پارسا را با همین ایهام می‌بینیم:

مرید طاعت بیگانگان مشو، حافظ   ولی معاشر رندان پـارسا مـی‌باش

(خانلری: رندان آشنا، که «پارسا» اصلاً در آن نیست، اگرچـه قـزوینی درست‌تـر می‌نماید.) همچنین عبدالعلی دسـتغیب بـحثی دارد دربـارهٔ صـحت و سـقم ضـبط «پارسایان» با نقل اقوال. (نک. حافظ‌شناخت ۲،۷۵۳ـ۷۵۵.) و اما ناصر بخارایی نیز شبیه همین ایهام را با اندکی تفاوت به صورت «تازیان» و «فارسان» دارد:

هرگه که تیز تازد، در فارسی و تازی   با تازیان دواند، وز فـارسان نـماند
(دیوان ۲۶۱)

که «تازیان» دارای همان دو معنی است، و «فارسان» با ایـهام مـیان مـعنی پـارسیان و سواران (فارِس = سوار در عربی).

(نیز در مورد «پارسا» به معنی پارسی یا ایرانی، نک. ح ۵/۱۱.)

غم احوال: کذا قزوینی و سایه؛ نیساری: چو غم حـال؛ اگـرچـه فـرقی در مـعنی نیست، ولی این ضبط ظاهراً مطابق با قدیمترین نسخ است و لذا راجح بر «غم احوال». (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۱۹۸.) چاپها معمولاً مثل خانلری و قزوینی‌اند.

۹. کوکبه: اینجا گروه ملازمان و خدم و حشم؛ معنای دیگر: حشمت و هیبت (نک. ح ۱۹۶/۶.)

* * *

شعر به وضوح حکایت دارد از این‌که در شُرُف بازگشت به شیراز پس از دو سال غربت در یزد گفته شده، غربتی که اوج رنج و فغان وی را از آن در غزل ۳۲۵: نماز شام غریبان چو گریه آغازم... دیدیم. نیز مثل چند غزلی که در همین ایامِ منتهی به رجعت سروده و حاوی نام یا لقب یا کنایهٔ مربوط به جلال‌الدین تـورانشـاه‌انـد مـی‌گوید در ملازمت رکاب او به موطن خواهد رفت. (برای نمونه، نک. غزلهای ۱۴۳، ۳۵۲، ۳۵۳ و ۴۷۹.) در همهٔ این رشته اشعار، بشارت هست، خواه از قول هاتف و خواه باد صبا. در برخی یا عذرخواهی (از پادشاه) هست یا تصمیم شاعر به تغییر آن رویّه‌ای که منجر به تحمل تبعات و اعباءِ این غربت شد، گاهی ذکر این‌که او به محض این‌که به شـهر خود برسد راه به راه به میخانه می‌رود و... اما آنچه در مورد این دسـته غـزلها گـفتنی است این‌که هرکدام حاوی جنبه‌ای خاص از این غربت و دارای حال و هوای ویـژهٔ خود است. در مورد شعر حاضر، به نظر مـی‌رسد او تـمام دلگـیریهایش را از یـزد و اقامت اجباری‌اش بیرون ریخته، چنان‌که آنجا را با کنایه‌ای ابـلغ از تـصریح «زنـدان سکندر» خوانده. خصوصیت دیگر این غزل این‌که به نظر می‌رسد در عین شادمانی شاعر از اتمام این دورهٔ ناگوار، این شادی و بهجت او مطلق یا عاری از شائبهٔ تردید نباشد. همچنان‌که در باب بیت ۲ گفته شد، او تا حدودی هم نگران آن است که برههٔ بعد از غربت با قبل از آن و قرب و عزّتی که پیشتر نزد پادشاه و در حـوزهٔ دربـار او داشت متفاوت باشد و دیگر به چشم «خواجه حافظِ» قبلی به او نـنگرند. بـیتی بس گویاست، به‌ویژه به زبان حال او در لخت نخست بیندیشیم.

۱ گر ازین منزل غربت به‌سوی خانه روم
دگر آنجا که روم، عاقل و فرزانه روم
۲ زین سفر، گر به سلامت به وطن بازرسم
نذر کردم که هم از راه به‌میخانه روم
۳ تا بگویم که چه کشفم شد ازین سیر و سلوک
به درِ صومعه با بربط و پیمانه روم
۴ آشنایانِ رهِ عشق، گرَم خون بخورند
ناکَسم گر به‌شکایت سوی بیگانه روم
۵ بعد ازین دست من و زلفِ چو زنجیر نگار
چند و چند از پی کام دل دیوانه روم؟
۶ گر ببینم خم ابروی چو محرابش باز
سجدهٔ شکر کنم، وز پی شکرانه روم
۷ خرّم آن دم که چو حافظ، به تولّای وزیر
سرخوش از میکده با دوست به کاشانه روم

۱. غربت: قزوینی و سایه: ویران؛ نسخه‌های حاوی آن نسبتاً متأخرند (از خلخالی به این‌سو). بنا بر این خانلری رجحان دارد. در غزل قبلی «منزل ویران» داشت، اگرچه همیشه که نباید یکسان حرف زد. محجوب هم خانلری را ترجیح می‌دهد. (کلک، ش ۶۰، ص ۲۸۷.)

۲. میخانه: به گمان این نگارنده مثل «میکده» در غزل قبلی (۳۵۱/۶) احتمالاً نمادی از شیراز است. (در این مورد نیز نک. تحلیل ح ۲۴۷/۱.)

۳. کشف، سیر، سلوک: با آن‌که اصطلاحات تصوف را به کار برده، نظری به معنی دقیق و اصطلاحی آنها ندارد و تنها می‌خواهد آنها را به طریق ایهام تداعی کند. مراد از «کشفم شد» فقط این است که: معلومم شد، و «سیر و سلوک» هم معنایی بیش از آنچه در این دو سال بر شاعر گذشته یا آنچه او در این دوره طی کرده نیست، اگرچه بنا به عادت دیرین خود، حتی در غزلی مربوط به رجعتِ بعد از غربت هم از یاد نمی‌برد که

گوشه‌ای به اهل خانقاه بزند. در اینجا ظاهراً قصد دارد زهد ظاهر صومعه یا خانقاه را با دو عنصر باده و مستی و طرب درآمیزد. به هر حال، با آن‌که غرض از این سه اصطلاحْ معنای دقیق آنها نیست، مطابق روش همیشگی خویش توضیحی مختصر دربارهٔ آنها می‌دهم.

کشف: در تصوف یعنی کنار زدن حجابهای حقیقت به مدد مُدرِکات و حواس پنجگانهٔ باطنی (عقل، دل، سِرّ، خَفْی و روح). توضیح این‌که برای معرفت و آگاهی دو راه وجود دارد: یکی علم برهانی (طریق علما و حکما) و دیگر طریق اهل کشف (انبیا و اولیا). مولانا، از زبان گروه اخیر:

ما طبیبانیم، شاگردان حق	بحر قلزم دید ما را «فَانْفَلَق»
آن طبیبان طبیعت دیگرند	که به دل از راه نبضی بنگرند
ما به دلْ بی‌واسطه خوش بنگریم	کز فراست ما به عالی منظریم

(مثنوی ۱۵۳،۳)

تنها به مدد تصفیهٔ قلب و روح از کدورتهای جسمانی و مادّی است که حقایق ملک و ملکوت بر آن منعکس و هرگونه انانیت و دویی از آن زایل می‌گردد و سالک طریق حق به علم شهودی و حضوری دست می‌یابد. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ کشف و انواع آن، نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۷۹ـ۵۸۲؛ همایی، مقدّمهٔ مصباح‌الهدایة ۹۱ـ۹۲.) قشیری: «محاضره ابتدا بود و مکاشفت از پس او بود و از پس این هردو مشاهده بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۱۷) نسفی: «ای درویش، سالک چون به مقام کشف رسید، قیامت آمد و زمین را تبدیل کردند و آسمانها را درپیچیدند و خدای ظاهر شد، کما قالَ (ع): اِنَّکُمْ سَتَرَوْنَ ربَّکُمْ یومَ القیامةِ کَما تَرَوْنَ القمرَ لَیلةَ البدر [...] بدان که در این مرتبه بر این موحّد هیچ چیز غالب نیست، نه سعی و کوشش و نه رضا و تسلیم.» (مقصد اقصی ۲۵۰) کشف را به مجرّد و مخیّل تقسیم کرده‌اند. عزّالدین محمود: «کشف مجرّد چنان بود که کسی به دیدهٔ روح مجرّد از خیالْ صورت حالی که هنوز در حجاب غَیبت بود در خواب یا در واقعه مطالعه کند [...] و این خواب را رؤیای صادقه خوانند [...] و اما قسم دوم از اقسام نوم و واقعه، کشف مخیّل است، و آن چنان بود که روح انسانی در خواب یا در واقعه بعضی از مَغیبات دریابد و نفْس به جهت تشبّث و تعلق بدو با وی در آن ادراکْ مشارکت و مداخلت نماید و به قوّت متخیّله آن را از خزانهٔ خیالْ کسوت صورتی مناسب از محسوسات درپوشاند و در آن کسوتش مشاهده کند. پس معبّر یا شیخ در تعبیر و تفسیر آن نوم یا واقعه به وجه

مناسب از صورت خیالی عبور کند و حقیقت آن را که مُدرَک روح بود دریابد و بیان کند.» مؤلف آنگاه خیال مجرّد را، که ناشی از غلبهٔ خواطر نفسانی است، مشمول دو حالت می‌داند: اگر در خواب روی دهد «اَضغاث اَحلام» (= خوابهای پریشان) و اگر در واقعه افتد «واقعهٔ کاذبه» خواهد بود. (مصباح‌الهدایة ۱۷۲ـ۱۷۶، به تلخیص)

سیر و سلوک: این‌دو از یک مقوله و نزدیک به هم‌اند، و عبارتند از هرگونه طی طریق در عالم تصوّف برای وصول به معرفت حق و غایات عرفان. شیخ شبستر در گلشن راز سالک یا مسافر را چنین تعریف می‌کند:

مسافر آن بود کو بگذرد زود ‏ ‏ ‏ ‏ ز خود صافی شود چون آتش از دود

سلوکش سیر کشفی دان ز امکان ‏ ‏ ‏ ‏ سوی واجب، به ترک شَین و نقصان

سیر یا سلوک، مطابق یک تقسیم، عبارت است از سَیرهای چهارگانه یا اسفار اربعه. (نک. ج ۱، ۱۹۰ـ۱۹۱.) در تقسیمی دیگر سیر را به «سیر اِلَی الله» و «سیر فی الله» بخش کرده‌اند. آنگاه که سالک چندان سیر کند که خدای را بشناسد، سیر الی الله به اتمام می‌رسد و سیر فی الله آغاز می‌شود. تفاوت این‌دو در این است که سیر الی الله دارای نهایت است، اما سیر فی الله نهایت ندارد، زیرا کمال اوصاف محبوب را نهایت نیست. (مصباح ۴۳۰)

۴. آشنایان: در ظاهر همچون نماد «آشنا» (کسی چون یار، دوست و غیره) می‌نماید، اما در چنین متنی و با چنین زمینه‌ای بعید می‌دانم چنین معنایی اراده شده باشد بلکه به گمانم مراد او کلّ آن چیزی است که از شهر و محیط و موطن خود در نظر دارد، یعنی طیفی از تمامی کسانی که با آنان مأنوس بوده و آنان را زیر عنوان «آشنایان ره عشق» گرد آورده، خواه شاه و خواه دیگران؛ طیفی که آن را در برابر بیگانگانی قرار داده که در این دو سال نتوانسته آن روابط صمیمانه را که پیشتر در شهر خویش داشته با آنان نیز به هم رساند.

۵. نگار: این هم به نظر می‌رسد تنها به مفهوم آن نگار یا دلدار همیشگی نباشد، یعنی شاعر تمامی افراد و عوامل و عناصر دلخواه خود را با بهره‌گیری از زبان عاشقانه ـ شاعرانه در نماد «نگار» جمع آورده باشد، همچنان‌که «کام دل دیوانه» هم فقط یک تعبیر شاعرانه نیست بلکه ناظر بر آن خودکامی است که موجب پیدایی آن مسایل معروف گردید، که آن هم در حکم پیروی از کام دل و زدن حرف دل خود به پادشاهی با آن هیبت و حشمت، بدون توجه به به‌آمدِ خود و مصالح دنیوی بود. گمان من این است که در مورد «نگار» هم بهتر است بلافاصله و به گونه‌ای خود به خود به معنای دم

دست یعنی معشوق چنین و چنان متوسل نشویم و قدری بیشتر به کلّ شعر و مقتضای حال شاعر بیندیشیم. یک احتمال دیگر هم می‌توان داد: این که مرادْ همسر شاعر بوده باشد. شایان توجه این که در غزلی دیگر از همین رشته اشعار ایام غربت، آرزو کرده که پیش «نگار» خود باشد، که من در آنجا هم همین احتمال را ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۳۳۰، سخن پایانی.)

۶. بیت دنبال بیت قبلی است، و همین که از شکر و شکرانه سخن می‌گوید، خود قرینه‌ای است بر این‌که شاعر بیشتر به بازیافت شهر و دیار، و یا احتمالاً همسر خویش می‌اندیشد تا یک زیبارویی از آن دست که می‌شناسیم.

و اما کجیِ محراب‌مانند ابرو خود به خود سبب فرود آوردن سر به حالت سجده می‌شود، چنان‌که ناصر بخارایی می‌گوید:

لبت را بوسه می‌دادم، سرم آمد بر ابرویت

مبارک سجده‌ای بود آن‌که در محراب می‌کردم

(دربارهٔ محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱.)

۷. تولّا: = دوستی، دوستداری، یاری (نک. ح ۲۸۲/۷.)

* * *

غزل با غزل قبلی بیش از آن اشتراک و شباهت دارد که آن را در قرابت ردیف خلاصه کنیم، چه از حیث محتوی با آن همچون دو فرزند توأمان است، چنان‌که به نظر می‌رسد در فاصله‌ای کوتاه نسبت به همدیگر سروده شده‌اند، و ذهن شاعر به هنگام خلق دومی، هنوز پر از مضامین اوّلی یا باری در همان حال و هوا بوده است. در صحبت از رشته شعرهای سروده شده در شرف بازگشت شاعر به شیراز گفته‌ام که آنها، در عین اشتراکات طبیعی در موضوع و محتوی، مثل حالت مژده یافتن، ابراز شادمانی، همراهی با وزیر، تورانشاه، و غیره، هرکدام برخوردار از رنگ یا صبغه و درونمایهٔ ویژهٔ خود نیز هست، که تنوّعی را هم پدید می‌آورد (و من کوشیده‌ام تا تفاوتها را هم ولو به اجمال بیان کنم.) و اما آنچه در این غزل غلبه دارد شرط و شروط و قول و قرارهای شاعر است با خود از هنگامی که پایش به خاک زادبوم برسد. اگرچه برخی دیگر از این سنخ شعرهای بازگشتی نیز خالی از خصوصیت مذکور نیستند، ولی هیچ‌کدام از این حیث به پای این یکی نمی‌رسد. شاعر از همان آغاز شرط می‌کند که مِن بعد «عاقل و فرزانه» شود، یعنی بیشتر به پیامدهای گفتار و رفتار خود فکر کند

(ظاهراً بدین معنی که شاه شجاع را با درشت‌گویی و هشدار دادن‌های پیشین از خود نیازارد تا ناگزیر از هموار کردن این همه دوری و دشواری بر خود چونان پادافراهی از سوی پادشاه نگردد.) به هر حال، حضراتْ قَدَرقدرت‌اند و کمترین چیزی را از بندگان برنمی‌تابند، حتی اگر عین نیکخواهی نسبت به آنان باشد، و با آنان نمی‌توان مطابق میل دل رفتار کرد. مگر نمونه‌هایی عبرت‌آموز از این‌گونه، و حتی بسی بدتر از آن، کم دیده شده است؟ نیز موضوع بیت ۴ از این نظر بسیار شایان توجه است: از این پس زهر را از دست آشنا بی‌محابا خواهد نوشید و نوشدارو را از بیگانه نخواهد ستاند. آری، روزگار، به فرمودهٔ فردوسی، او را پیش نشانده و درسی شگرف به او آموخته، چنان‌که از این پس سراپا شکر و خرسندی نسبت به آنچه ارزانی او گشته خواهد بود. از این پس لابد از زبان پیر گنجه به خود خواهد گفت: این چه کاری است که می‌کنی؟:

آتش در خرمن خَود مـی‌زنی   بخت خودت را به لگد می‌زنی

(مخزن ۱۱۴)

و یا به قول شیخ اجل: درد احبّا نمی‌برم به اطبّا. به‌راستی این همه مایه‌های اندرز در آثار سخنورانی که او به آنان ارادت می‌ورزید وجود داشت و او در گوش نگرفت؟ ماجرای مشهور مسعود رازی و توصیهٔ خیرخواهانه‌اش به مسعود غزنوی را (بیهقی ۷۸۹ـ۷۹۰) خوانده بود و از آن عبرت نپذیرفت؟ باری، در این شعر به خود وعده می‌دهد که: «... از امروز کار خواهم کرد».

۱ آن‌که پامال جفا کرد چو خاک راهم
خاک می‌بوسم و عذر قَدمش می‌خواهم

۲ من نه آنم که به‌جور از تو بنالم، حاشا
بندهٔ معتقد و چاکَر دولتخواهم

۳ بسته‌ام در خم گیسوی تو امّید دراز
آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم

۴ ذرّهٔ خاکم و در کوی توام وقتْ خوش است
ترسم، ای دوست، که بادی ببرد ناگاهم

۵ صوفی صومعهٔ عالَم قُدسم، لیکن
حالیا دیر مغان است حوالتگاهم

۶ پیر میخانه سحر جام جهان‌بینم داد
واندران آینه از حسن تو کرد آگاهم

۷ با منِ راه‌نشین خیز و سوی میکده آی
تا در آن حلقه ببینی که چه صاحبجاهم

۸ مست بگذشتی و از حافظت اندیشه نبود
آه اگر دامن حسن تو بگیرد آهم

۹ خوشم آمد که سحر، خسرو خاور می‌گفت:
با همه پادشهی، بندهٔ تورانشاهم

۱. نهایت فروتنی و انکسار است در برابر کسی که شاعر را پایمال جور خویش کرده ولی این شاعر است که عذرخواه آن پای می‌شود.

۲. دولتخواه: = طالب بخت و اقبال برای کسی، همچون بنده و چاکر از عناوین خادمان برای ابراز وفاداری و اخلاص است؛ خاقانی: «خدمتکار دولتخواه، زمین را به رخسار جان بوسه می‌دهد.» (منشآت ۲۶۳)

۳. امید بستن در گیسو: معمولاً آنچه در ارتباط با گیسوست دراز است، مثل امید، آرزو، عمر، شب هجر، قصه، شرح پریشانی و... فاعل «کوتاه کردن» هم همین

گیسوست، و تضادّ شاعرانه در این است که گیسوی «دراز» دست طلب شاعر را «کوتاه» کند.

م: (در: کوتاهم) شناسهٔ اضافی، متعلق به «طلب» که مؤخّر واقع شده است (= دست طلبم را...)

شاعر به مخاطب امید بسیار بسته، لیکن بیمناک است از این‌که امیدش برآورده نشود.

۴. با بهره‌گیری از تناسب دو عنصر خاک و باد، و مانند کردن خود به ذره‌ای که در خاک کوی مخاطب جا خوش کرده و تخت نشسته، اما از باد جفا بیم دارد که او را از آنجا بردارد. همچنین به نظر می‌رسد از اصطلاح صوفیانهٔ «وقت» به معنی حال سود جسته. (نک. ح ۳۳۳/۷.) نیز طباقی تقریباً پوشیده میان «وقت خوش» و «ناگاه» وجود دارد.

وقت: قزوینی: جای؛ نسخه‌های قبل از خلخالی «وقت» دارند. مضافاً طباقی که ذکر شد با «جای» دست نمی‌دهد (اگرچه «جای» هم خالی از لطف نیست.) سایه و نیساری هم مثل خانلری‌اند.

۵. صوفی صومعهٔ عالم قدس: در میان موارد اغلب منفی کاربرد صوفی در اشعار حافظ، این یکی نامتعارف می‌نماید، چون در غایت قداست و تنزّه است. احتمال می‌دهم خواجه از پیش از خود تأثیر پذیرفته باشد، مثلاً از خاقانی:

تنهارَوی ز صومعه‌داران شهر قدس　　　گه‌گه کند به زاویهٔ خاکیان مُقام

(دیوان ۳۰۰)

یا از نجم رازی، که از زبان حق به فرشتگان می‌گوید: «شما خشک زاهدان صومعه‌نشین حظایر قدس‌اید، از گرمرَوان خرابات عشق چه خبر دارید؟» (مرصاد ۷۱) «صومعه» برای فلک و عوالم بالا بسیار به کار رفته است. از زرکوب شیرازی (معاصر حافظ): «روشنان صومعهٔ فلک از آسمان به زمین آمدند.» (شیرازنامه ۳۴)

در باب این موردِ خلاف‌آمدِ عادتِ خواجه، گفتنی است که «صوفی» در اینجا نقشی بیش از یک مشبّهٌ‌به برای بیان مفهوم پاکی و تنزّه ندارد، درست مثل این‌که بگویند: فلان کس درخت باغ معرفت است، که پیداست درخت یا باغ به ذات خود نقشی جز آن‌که جزئی از یک تشبیه باشد ندارد، اگرچه «صوفی» را بدین گونه نیز می‌توان توجیه کرد که در اصل خود از صفا و پاکی برمی‌خیزد و متفاوت با آن تلقّیی است که امثال خواجه در عمل از صوفی دارند. (نیز دربارهٔ معنی بیت، نک. سخن پایانی.)

حوالتگاه: جایی که چیزی به آن حواله یا محوّل شود. معنای دیگر: مقام تفرّج که گرداگرد شهر باشد. (نفیسی) اگر معنای اخیر در آن روزگار رایج بوده باشد می‌توان احتمال داد ایهامی به آن هم مورد نظر بوده است. (نک. «حواله‌گاه» در: ح ۷۶/۱.)

۷. راه‌نشین: فقیر، فرودست (نک. ح ۱۷۹/۲.)

۸. گرفتن آه، کسی را: روا شدن نفرین وی بدو [...] مست بگذشتی و از... الخ. (دهخدا) سلمان:

به هر یک مویِ چون سلمان گرفتاریست در بندت
بگیرد دامنت ترسم شبی آه گرفتاران
(دیوان ۲۵۷)

۹. خسرو خاور: از تعابیر رایج دربارهٔ خورشید (نک. ح ۱۴۹/۱.)

تورانشاه: (ﻓ ۷۸۷) نام او جلال‌الدین (همچنان‌که حافظ او را «جلال‌الحق والدین» خوانده؛ ۳۴۸/۹) وزیر بزرگ شاه شجاع، و احتمالاً بزرگترین وزیری که حافظ در عمر خود دیده؛ محمود کتبی، در ذکر خروج شاه محمود بر شاه شجاع و تسخیر شیراز به دست او: «چون شاه شجاع را در ابرقوه نزول افتاد تمام امرا و ملازمان را از آن حالْ انفعال بود. خواجه جلال‌الدین تورانشاه، که حاکم آنجا بود و نشاندهٔ شاه شجاع، از راه جان‌سپاری استقبال کرد و به نظم امور و مهامّ بایستاد.» (تاریخ آل مظفر ۷۵) به گفتهٔ کتبی، وقتی شاه شجاع در ۷۵۷ وزارت را به شاه حسن، پسر سیّد معین‌الدین اشرف یزدی، داد و خیانت او که قصد پیوستن به محمود و تسلیم شیراز به او کرده بود محرز شد، وی مقتول و وزارت به تورانشاه سپرده شد. «الحق وزیری نیک‌نفس نیکونهاد و عادل و رعیت‌پرور خوب‌سیرت بود، ارکان دولت شاه شجاع از او شاکر و رعایا از او خشنود.» (همان ۷۴ـ۷۵) چنین پیداست که شاه شجاع از تورانشاه حرف‌شنوی داشته، چنان‌که در سال ۷۶۵ که شاه شجاع با تسخیر شیراز به دست محمود به ابرقوه و آنگاه به کرمان رفت و دولتشاه بکاول را مغلوب و منهزم کرد، شفاعت تورانشاه از دولتشاه را پذیرفت و او را بخشید. (ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۵۰؛ اگرچه دولتشاه بعداً به دلیل سوءِقصد به شاه شجاع کشته شد.) نیز در سال ۷۸۵، که شاه شجاع بر اثر سعایت بدگویان فرمان به میل کشیدن چشم پسر خود، سلطان شبلی، داد شفاعت تورانشاه از شبلی را پذیرفت، لیکن وقتی که کار از کار گذشته و او کور شده بود. (همان ۱۹۶) در قضایای میان حافظ و شاه شجاع هم گفته‌اند که تورانشاه وساطت کرد تا خواجه بتواند به زادبوم بازگردد. تاریخ انتصاب او به وزارت را برخی ۷۶۶ ذکر کرده‌اند، ولی ۷۷۰ درست به نظر می‌رسد.

غنی بر آن است که غالب غزلهایی که در مدح تورانشاه سروده شده متضمن اشارات و مضامین عارفانه است، مثلاً غزل: سحرم هاتف میخانه به دولتخواهی... (غ ۴۷۹) مملوّ از تعابیر صوفیانه است. (تاریخ عصر حافظ ۲۷۳) از این غزلها «صریحاً و واضحاً برمی‌آید که روی سخن با وزیر عارف‌مشربی است.» در اشعار حافظ هم نام او بیش از دیگر رجال عهد برده شده است. (همان‌جا) غنی، علاوه بر غزلهایی که نام یا عنوان تورانشاه در آنها ذکر شده، چند غزل دیگر را نیز با عنوان «آصف» و «آصف ثانی» نقل کرده و آنها را هم به ظنّ قوی راجع به او می‌داند. (همان ۲۷۴-۲۷۷) غنی البته این حکم را به طور قاطع نداده و به درستی رعایت احتیاط را کرده است. به گمان این نگارنده، حافظ وزیران مقتدر و محتشم دیگر را نیز همچون قوام‌الدین صاحب‌عیار دیده و لقب «آصف ثانی» هم در طول تاریخ فراوان به وزیران اطلاق شده است.

و اما قزوینی در مقاله‌ای با عنوان «ملوک هرموز» حدس زده که ممدوح حافظ تورانشاه، پسر قطب‌الدین تهمتن، از ملوک هرموز باشد، نه وزیر شاه شجاع. مبنای این استنباط هم ظاهراً قطعهٔ ۱۰ بوده و بیت: شاه هرموزم ندید و بی‌سخن صد لطف کرد... (دیوان ۲، ۱۰۶۶) اما شواهد دیوان به خلاف این گواهی می‌دهد، از جمله این‌که حافظ در چند غزل در ایام آمادگی برای رجعت به شیراز نام یا لقب تورانشاه را آورده و در یکی از آنها هم به جای نام، عنوان «وزیر» را ذکر کرده و قضیه اظهر من الشمس است:

خرّم آن دم که چو حافظ به تولّای وزیر سرخوش از میکده با دوست به کاشانه روم

در غزل حاضر هم، به خلاف قول علّامه، تورانشاه نمی‌تواند پادشاه هرمز باشد. دلیل بنده این‌که: وقتی خورشید می‌گوید: با همه پادشهی [= پادشاهی ستارگان] بندهٔ تورانشاهم، پیداست این تورانشاه لزوماً باید مرتبه‌ای پایین‌تر از پادشاه (مثلاً وزیر) داشته باشد تا درباره‌اش بتوان بدین سیاق سخن گفت. در شگفتم که چنین مطلب ساده‌ای چگونه مورد التفات فردی با این دقت نظر قرار نگرفته است.

غنی میان دو تورانشاه یاد شده در تردید است. (تاریخ عصر حافظ ۲۲۶) معین فقط احتمالی ضعیف می‌دهد که مراد حافظ پادشاه هرموز بوده باشد. (حافظ شیرین‌سخن ۲۵۹ ح) بعضیها هم مخاطب صدر و ذیل غزل را یک تن (تورانشاه) دانسته‌اند. به گمانم مشکل چنین افراد و چنین نظری این باشد که تصوّر می‌کنند در هر غزل مدح‌آمیزی روی سخن تنها باید با یک نفر باشد، در حالی که من در بحثی در این باره

کوشیدم تا بطلان آن را اثبات کنم و نمونه‌هایی را از غزلهایی با دو ممدوح مختلف ذکر کردم. (نک. شرح غزل ۱۶۳، سخن پایانی.) بدین‌سان در مورد غزل حاضر، به احتمال قوی دو بیت آغازینْ اعتذاری از شاه شجاع بوده، و مقطع هم که پیداست در مدح وزیری است که حافظ، پس از پذیرش پوزش او از سوی شاه، به اتفاق او عزم بازگشت به مسکن مألوف دارد. دستغیب ظاهراً متمایل به همین امر است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۶۲ـ۷۶۴.)

* * *

آنگاه که یک عذرخواهی با آن خاکساری از فردی بس والامقام که به شاعر جفا کرده در آغاز شعر می‌آید، آیا ظنّی جز به شاه شجاع در قضایای منجر به غربت شاعر می‌توان برد؟ و آیا وقتی در مقطع هم مدح وزیری که حافظ به تولّا و به اتفاق او به شیراز بازگشته است گفته می‌شود، مگر نه این است که باید این غزل را هم، ولو به قید احتمال و احتیاطی بایسته در چنین مواردی، از شمار رشته شعرهای هنگام بازگشت از یزد دانست؟ پیشتر گفتم که در این دسته، در عین اشتراکاتی که با هم دارند، هر شعر دارای خصوصیتی غالب بر آن، یا به عبارت دیگر تفاوتی با سایر اشعار این رشته، است. خصوصیت غالب در غزل حاضر هم عذرخواهی همراه با ابراز ارادت و وفاداری است. به دیگر سخن، زبان حال شعر این است:... ز حال بنده یاد آور، که خدمتکار دیرینم، و یا:... هر کدورت را که بینی، چون صفایی رفت، رفت. به هر حال، الفاظی چون «چاکر» و «دولتخواه»، مطابق سنت شعری، جز در خطاب به ممدوحی از شمار مقامات دنیوی به کار نمی‌رود.

و اما مشکل عمدهٔ این شعر، آمیختگی ابیات ۳ تا ۸ با بیان مختلط عاشقانه ـ عارفانه است، همچنان‌که نوعاً در بسیاری از غزلهای حافظ دیده‌ایم (اگرچه در ضمن یکی از مباحث جلد ۱ به همین آمیختگی مضامین مدحی و عاشقانه به عنوان یکی از ویژگیهای زبان مدایح، که در سدهٔ هشتم نسبت به گذشته تشدید یافته است، اشاره کردم؛ نک. ۱۲۱ـ۱۲۲.) به هر حال چند بیت یاد شده را، هم می‌توان تأویل عرفانی یا عاشقانه کرد، و هم می‌توان دنبالهٔ عذرخواهی آغازین انگاشت. اما این مشکل من و شمای خواننده است، و نه شاعر، که خودش خوب می‌داند که در هر بیت یا هر بخش از شعر با کدام مخاطب حرف می‌زند و غرضش چیست. این را هم به خوبی می‌دانیم که ساختار عمومی شعر پارسی به شاعران ما امکان آمیختن معانی و مضامین مختلف

را در یک شعر، البته تا آنجا که از نظر محتوی و اندیشه با هم ناساز و متناقض نیفتند (البته مطابق موازین و مقتضیات فرهنگیِ آن روزگار) مـی‌دهد. بـاز تأکـید مـی‌کنم: شاعر، در هنگام سرایش هر بیت یا قسمت از یک شـعر، مـخاطبی مشـخّص دارد و چنان نیست که در آنِ واحد بتواند به اصطلاح میان دین و دنیا یا محبوب و مـمدوح جمع کند. به فرض مستبعد هم که چنین جمع کـردنی مـمکن بـاشد، نشـان از عـدم صداقت یا به قول معروف دودوزه‌بازی دارد. آیا می‌شود «خـرما» نـوشت و «خـدا» خواند؟ آن لایه‌های مختلفِ معنایی هم که اصحاب هرمنوتیک مـی‌گویند بـه جـای خود، ولی اساساً مربوط به خواننده است که کدام لایه را لحـاظ کـند، و نـه شـخص گوینده. آری، خود شاعر همزمان نمی‌تواند با دو مخاطب، یکی محسوس و دیگری مجرّد، گفت و گو و سر و کار داشته باشد. بنا بر این در یک شـعر آمـیخته از مـدح و عرفان، شاعر در قسمت مدح فقط با شخص مـورد سـتایش کـار دارد و در قسـمت عرفانی با محبوب آسمانی. البته امکان آن چیزی را هم که درباره‌اش بحث شده، یعنی استفادهٔ ابزاریِ رایج در طیّ چند سده، نـباید از نـظر دور داشت، هـرچـند ایـن‌گونه استفاده هم بیشتر در چهارچوب لفظ یا شکل مطرح است، و نه در اصل محتوی یـا درونمایه یا اندیشه، یعنی به فرض تحقق آن نیز باز مخاطب شاعر در هر حال بـرای وی مشخص خواهد بود.

اکنون ببینیم که آیا امکان تأویل بیتهای ۳ـ۸ وجود دارد؟ و تا چه حد؟

در بیت ۳، با آن‌که «طلب» چون اصطلاحی صوفیانه به کار رفته، اما شاعر در بیم و تردید است که ابراز امید و ارادت او به مخاطبْ پاسخی درخور نیابد و مخاطبْ دست «طلب» گوینده را پس بزند. همین می تواند ما را دست کم با این پرسش روبه‌رو کند که اگر مقصود طلب عرفانی باشد، آیا سابقه دارد که محبوب عارفانْ دست آن کس را که با امید به سویش دراز شده و به قول سعدی «بضاعت الّا امید» به درگاه او نیاورده است کوتاه کند؟ در بیت ۴ هم می‌گوید: من در کوی تو خوش و شادم، اما می ترسم چیزی چون بادی ناگهانی، این ذرهٔ خاک را از آنجا ببرد. به نظر می‌رسد این بیت هم ادامـهٔ منطقیِ بیت قبل باشد، و به هر حال این کوی از دو حال نمی‌تواند بیرون باشد: شیراز یا کوی جان جهان. دو بیت ۵ و ۶ با بهره گیری از نمادهای شعر عرفانی سروده شده، و من بعید می‌دانم بتوان این‌دو را جز در جهت مفاهیم عارفانه تفسیر کرد. یک دلیل آن این‌که: اگر فرضاً بگوییم شاعر قصد داشته با فروافتادن از عالم قدس به دیر مغان از وضعیت ناگوار کنونی‌اش در غربت به ممدوح خـبر دهـد بـا ایـن مشـکـل مـواجـه

می‌شویم که «دیر مغانِ» همیشه دلخواه شاعر در اینجا به یکباره به نمادی از نـزول و تدنّی بدل شده. نیز «جام جهان‌بین» هم با آن شأن و شوکتی که از آن می‌شناسیم قاعدتاً باید نشان‌دهندهٔ حسنی بس فراتر از مثلاً پادشاه وقت باشد. این‌که گفتم در مورد این دو بیت جز تأویل عرفانی نمی‌توان کرد از همین‌روی است. اکنون می‌رسیم به بیت ۷ و «میکده» یعنی لفظی که همراه با «میخانه» در رشته اشعار بازگشتی حضور دارد و من در تحلیلی احتمال دادم نمادی از شیراز بوده و یا شیراز دست کم در طیف مفهومیِ آن دخیل باشد. اینجا هم می‌گویم: به هیچ روی تصادفی نیست که این دو واژهٔ مترادف در همهٔ اشعار بازگشتی حضور دارد. اینجا هم شاعر جایگاه خود را در میکده یـادآور می‌شود، که ممکن است ناظر به آن حرمتی باشد که در محیط عشق و شور و مستی شیراز داشته است. این بیت در نسخ مختلف یا بلافصل به بیت مدحیِ آخر می‌پیوندد و یا در نهایت فقط یک بیت (ب ۸) بین این‌دو قرار می‌گیرد. سرانـجام، بـیت ۸ هـم حاکی از عدم التفات مخاطب به متکلم است: مست گذشتن او آیا کـنایتی از مستی قدرت و شوکت نیست؟ شاعر در تهدید شاعرانه‌اش او را از این حال برحذر می‌دارد و می‌گوید: آه من گریبان حسن تو را خواهد گرفت یعنی خلل در آن خواهد افگند. آیا به محبوب آسمانی چنین سخنی می‌توان گفت؟ آیا اساساً حسن او کاهش‌پذیر است؟ حال ممکن است بپرسید: واژهٔ «حسن» در بیت ۶ و ۸ هردو آمده؛ تو (این نگـارنده) در مورد بیت ۶ تردید کرده‌ای که حسن بشری باشد، در حالی که ایـنجا عکس آن را احتمال می‌دهی؛ چگـونه امکـان دارد یک واژه در فـاصله‌ای نـزدیک دارای مـدلول متفاوت باشد؟ در پاسخ می‌گویم: شاعر درست همین معامله را در غـزل ۳ (اگـر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را...) با «خال» (که خـود از مـظاهر «حسـن» است) کرده، چنان‌که در بیت نخست دارای ارزش سمرقند و بخارا خوانده می‌شود، لیکـن درست سه بیت بعد در برابر جمال یار بی‌ارزش قلمداد می‌گردد: به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را؟ (نک. شرح غزل ۳، سخن پایانی.) به همین سـان در غزلهای ۱۳۷ و ۴۴۴ «مَی» را به دو معنای انگوری و عرفانی در بـرابـر هـم قـرار داده است. (نک شرح این‌دو.)

نه، گمان نکنید من همه چیز را شسته و رفته و تمام شده می‌دانم. مگر در باب شعر، آن هم چنین شعری، چنین دعویی امکان دارد؟ به هر حال این گوشه‌ای کوچک است از دشواریهای ما با شعر نمادگرا، از جمله نوعی که آمیزهٔ عرفان و مدح است. باید در عین کوشش و روشمندی در تفسیر و تحلیل چنین اشعاری، در مورد آنها خضوع و

پذیرش بیشتری به خرج داد. شعری است با فاصلهٔ فکری و فرهنگیِ چندصدساله با ما، به‌ویژه که بسیاری از حلقه‌های زنجیر این رابطه هم مفقود است. ناکام‌تر کس در چنین پهنه‌ای، جزم‌گرای غرّه به خویش است.

۱ دیدار شد میسّر و بوس و کنار هم
از بخت شکر دارم و از روزگار هم

۲ زاهد، برو، که طالع اگر طالع من است
جامم به دست باشد و زلف نگار هم

۳ ما عیب کس به رندی و مستی نمی‌کنیم
لعل بتان خوش است و میِ خوشگُوار هم

۴ ای دل، بشارتی دهمت: محتسب نماند
وز می جهان پر است و بت میگسار هم

۵ آن شد که چشم بد نگران بودی از کمین
خصم از میان برفت و سرشک از کنار هم

۶ خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکیست
مجموعه‌ای بخواه و صُراحی بیار هم

۷ بر خاکیانِ عشق فَشان جرعهٔ لبش
تا خاک لعل‌گون شود و مُشکبار هم

۸ چون کاینات جمله به بوی تو زنده‌اند
ای آفتاب، سایه ز ما برمدار هم

۹ چون آب روی لاله و گل فیض حسن تست
ای ابر لطف، بر منِ خاکی ببار هم

۱۰ حافظ اسیر زلف تو شد، از خدا بترس
وز انتصاف آصَف جم‌اقتدار هم

۱۱ برهان مُلک و دین، که ز دست وزارتش
ایّامْ کان یمین شد و دریا یسار هم

۱۲ گوی زمینْ ربودهٔ چوگان عدل اوست
وین برکشیده گنبد نیلی‌حصار هم

۱۳ عزم سبک‌عنان تو در جنبش آورد
این پایدار مرکز عالی‌مدار هم

۱۴ بـر یـاد رای انـور او آسـمان بـه صبح
جـان مـی‌کُند فِـدا و کـواکب نـثار هـم
۱۵ تـا از نـتیجهٔ فـلک و طَـور دَور اوست
تـبدیل مـاه و سـال و خـزان و بـهار هـم،
۱۶ خـالی مـباد کـاخ جـلالش ز سـروران
وز سـاقیان سـرو قد گـلعِذار هـم

۱. خاقانی:

بـا بـخت در عـتابم و بـا روزگـار هـم — وز یار در حـجابم و از غـمگسار هـم
(دیوان ۷۸۵)

البته غزل خاقانی، به خلاف آنِ حافظ، در شکوی و اظهار ملال از بخت و روزگار است.

به نظر می‌رسد حافظ زوال حکومت مبارز را به منزلهٔ آغاز روزگاری تازه و انگیزهٔ اهل زمانه برای گِرد آمدن و پیوندی دوباره با همدیگر دانسته، و برای نشان دادن این دگرگونی بزرگ، آن را در آغاز شعر قرار داده است.

۲. خطاب «زاهد، برو» خود نشانهٔ پایان ایام رواج زهد یا زاهدنمایی است. در ابتهاج و اهتزاز شاعر از این تبدّل، همین بس که او در اینجا محتوای بیت را درست برعکس بیتی از خودش بیان کرده که به زبان طنز از ناکامی و بی‌بهرگی خود از زلف دلدار سخن گفته است:

بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد کرد — زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

آیا او در اینجا به عمد قصد تغییر کامل محتوای بیت اخیر را نداشته است؟

۳. عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه‌سرشت... (۷۸/۱)

۴. محتسب: حافظ‌پژوهان جملگی در این‌که بیت در مژدهٔ مرگ مبارز، معروف به «محتسب» است همداستان‌اند، اگرچه به نظر بنده باید «محتسب نماند» را به این معنی گرفت که «بر کار، یا بر تخت، نماند» چون فراوان شدن می به هنگام خلع مبارز بوده، و نه مرگ او، که چند سال بعد در سکوت و فراموش‌شدگی او روی داده است. من در بحث از برهان‌الدین فتح‌الله در این باره هم توضیح داده‌ام. (نک. ح ۴۵۳/۱۰.)

امیر مبارزالدین محمد: بن شرف‌الدین مظفّر بن منصور بن غیاث‌الدین حاجی (خلع و کورشدگی در ۷۵۹ یا ۷۶۰، ف ۷۶۴) نیاکان او تازی بودند و به هنگام چیرگی

تازیان بر خراسان به آن سامان آمدند. جدّ اعلای مبارز، امیر غیاث‌الدین حاجی در زمان ورود لشکر مغول به خراسان از آنجا به یزد کوچید و همان‌جا ماندگار شد. پدر مبارز در خدمت امرای مغول و معتمد آنان بود و در زمان الجایتو با تشدید بیماری و سقمونیا و نخودآبی که دشمنان به او خوراندند مرد. کُتبی در عین ذکر سیاست و دینداری او از این‌که «طبیعتش بر اِراقت خون و قساوت قلب و غَدر مجبول» بود سخن می‌گوید. (تاریخ آل مظفر ۳ـ۷، به تلخیص) مبارز نیز خلف صدق او شد. محمد نخستین نشانهٔ دلیری را در سیزده سالگی بروز داد، آنگاه که با خواهر و پسرعمّش در راه عزیمت به اردوی الجایتو با رهگیری گروهی از نکودریان روبه‌رو شدند و مبارز به همراه زنانِ سلاح بربسته بر مهاجمان زدند و آنان را منهزم کردند. او سالها به خدمت ابوسعید بهادر و دفع دشمنان او و ارتقای مدارج در دستگاه وی گذراند. وی نخست با کیخسرو، پسر محمودشاه اینجو اتحاد و مراوده داشت، لیکن در ۷۳۶ با مرگ ابوسعید و پیدایی آشفتگی در متصرّفات مغولان، هر امیری از هر گوشه‌ای پرچم استقلال برافراشت. مبارز به هواداری ارپاخان مغول، خال ابوسعید، امیرعلی، خصم ارپاخان، را مغلوب و مقتول و تبریز را تسخیر کرد، و بدین گونه دولت او روی به اعتلا نهاد. همین ایامْ آغاز جدایی مبارز از اینجوهای متحد و درگیری اینان با هم بود. (همان ۸ـ۱۵) عبدالرزاق سمرقندی آغاز این نقار را از زمانی می‌داند که مسعود شاه اینجو (ستودهٔ حافظ در قطعهٔ ۳۸) فارس را گرفت و برادر کهتر خود ابواسحق را به امارت یزد (که مبارز بدان چشم داشت و آن را موطن اجداد خود می‌دانست) برگماشت. (مطلع سعدین، قسمت اول ۱۶۵) اما آن‌گاه که ابواسحق با لشکریانش قصد ورود به یزد داشت، مبارز وی را استقبال و اکرام کرد و ابواسحق، که از این حرکت منفعل شده بود وانمود کرد که عزیمت او به یزد به اشارت مسعود بوده، و بدین‌سان امیر شیخ با هوشیاری مبارز ناکام ماند و بازگشت. امیر مبارز در ۷۵۳ به قصد تحکیم و توسعهٔ اقتدار خویش با خلیفهٔ المعتضد باللّه بیعت کرد و از جانب او به خلعت و القابْ مخصوص شد. (کتبی، پیشین ۴۵) غنی می‌نویسد: او مطامع بزرگ داشت و می‌خواست سراسر ایران را به تسخیر خود درآورد. (تاریخ عصر حافظ ۱۱۳)

مهمترین رویدادهای مدت حکومت مبارز در یزد، رشته نبردهای او با شاه شیخ ابواسحق است، و از آنجا که در بیان احوال ابواسحق به آنها پرداخته‌ام (ح ۲۰۳/۷) از بازگویی آنها در اینجا می‌پرهیزم.

باری، خصلت خشونت سرشتی و قهّاری و اقتدارطلبی او دامان پسران و نزدیکان

او را نیز گرفت. شاه سلطان، خواهرزادهٔ مبارز، که اصفهان را تسخیر و ابواسحق را اسیر کرده بود، در برابر این خدمت از خال خویش انتظار التفات داشت. در مقابل، مبارز، وقتی شاه سلطان طوی (خیمهٔ عشرت) ساخته بود وارد آن شد، امر به برچیدن بساط کرد و سخنان تهدیدآمیز گفت. بار دیگر عیش و عشرت شجاع و محمود را برهم زد و به آن‌دو تندگویی کرد. شاه شجاع را با همهٔ زیبایی ظاهر و فضل باطن تحقیر می‌کرد و «گربهٔ منزی» می‌نامید. («منزی» را مصحح متن هم درنیافته و نوشته‌اند: در تاریخ عصر حافظ به نقل از مطلع سعدین «گربهٔ بیقدر» آمده است، ص ۱۵۵.) شاه محمود به شاه شجاع فهماند که پدر قصد او کرده است. (مطلع سعدین ۲۹۸ـ۳۰۳) در نبرد تبریز، میسرهٔ مبارز مغلوب اخی‌جوق شد و او پسران را به مدد لشکر فرستاد، لیکن آنان سه روز در نخجوان به عشرت سرگرم شدند. مبارز از آنان خشمگین شد و در برابر از دلیری شاه یحیی تمجید کرد، و این نیز رنجش پسران را برانگیخت و برای پیشگیری از عقوبت به دست پدر با همدیگر درساختند. (سال ۷۵۹) در یک صبحگاه، شجاع، سلطان و محمود در حالی که مبارز قرآن می‌خواند به درون رفتند، مبارز راگرفتند، به قلعهٔ طبرک برده همان شب چشمانش را میل کشیدند. سپس او را در قلعهٔ اسفید فارس محبوس کردند. یک بار نقشهٔ قتل شاه شجاع را ریخت ولی او آگاه شد. او را به قلعهٔ تبر بردند، و در آنجا مرد. (همان، تا ۳۰۳) برخی شاعران روزگار، از جمله حافظ، در واقعهٔ کور شدن پدر به دست فرزندان شعر سرودند. (در مورد حافظ، قطعهٔ ۱۸، دیوان ۲، ۱۰۷۱) این واقعه در مطلع سعدین در ۷۵۹ و در مجمل فصیحی ۷۶۰ ذکر شده است. این سرنوشت قَدَرقدرتی بود که ابواسحق را شکست داد، در ۷۵۸ فاتحانه به شیراز درآمد و دشمن دیرین را کشت، لیکن دو سالی بیش از قدرت بر نخورد، مردی که هرجا را که اراده کرد گشاد بجز قلب فرزندان و نزدیکان خویش را، که آن عاقبت عبرت‌انگیز را برای او رقم زدند.

عیب و هنر مَی: مبارز از کسانی بود که همزمان حاصل خصلتهای بد و نیک بسیارند: مردی با توان و طاقت جسمانی بالا، دوراندیش، بس صبور و دندان بر جگر گذارنده به انتظار یک لحظهٔ موعود، که هرگز آن را از کف نمی‌داد. بس موقع‌شناس و آمادهٔ حضور و اقدام در هر بزنگاهی بود. در دست‌اندازی‌ها و غدرها و پیمان‌شکنی‌های فراوان شاه شیخ آن‌قدر بردباری کرد که مردم و حتی نزدیکترین کسان او از گِرد وی پراگنده و گنجینه‌اش یکسره تهی شد. سخت باهوش، سیّاس، مصمّم و بااراده و پشتکار در هر هدف، در جای خود محیل، اما وفادار به پیمان

(به خلاف ابواسحق) مقتصد (باز برعکس او) علاقه‌مند (و چه بسا متظاهر) به اجرای احکام شرع حتی در باب اقارب، بسیار دقیق و باریک‌بین در امور اداری و لشکری و به اصطلاح جدا کنندهٔ موی از خمیر، علاقه‌مند به آبادانی، اگرچه بیشتر در مورد ابنیهٔ مذهبی چون مساجد و دارالسّیاده‌ها، مایل به صحبت علمای دین و وعظ و تذکیر در منبر، دوستدار ترفیه و سهولت معیشت به‌ویژه مردم بلاد و مناطقی که ابواسحق با آنان بدرفتاری و ایشان را نهب و غارت می‌کرد (سیاستی که به مرور نتیجه داد.) گاه اهل عفوهای اعجاب‌انگیز، مثلاً تاج‌الدین عراقی وزیر را به‌رغم ثبوت خیانت و پس از امر به قتل بخشید. (کتبی، پیشین ۲۱) در باب ابواسحق دیدیم که در هر مرتبه شکستن پیمان و به هنگام سخت شدن وضع، درخواست مصالحه می‌کرد و مبارز نیز می‌پذیرفت؛ تنها در نوبت آخر بود که به قاضی عضد، فرستادهٔ شاه شیخ گفت: «هشت نوبت نقض عهد از امیر شیخ مشاهده افتاد، مِن بعد پیغام جز به شمشیر گزارده نمی‌شود.» (همان ۳۷) بسیار مسؤولیت‌شناس بود، چنان‌که در یکی از نبردها بیمار شد ولی به فرزندان امر کرد که در صورت مرگ او نیز دست از دشمن بازندارند. (این را بسنجیم با عشرت شبانروزی شاه شیخ به هنگام حصر شیراز به دست مبارز.) در عین دیانت‌مآبی، تندخو، بدزبان و پرخشم و خروش بود، که دیدیم سرانجام آن چه شد. در بعضی منابع از اشتیاق او به بهره‌گیری از مال اوقاف سخن رفته. (نک. ح ۴۵/۴.) نیز از باده‌نوشی او تا حدّ مستی به مستی پیوستن در سالهای قبل از تسلط بر شیراز؛ از سخنان معین‌الدین یزدی در «ذکر انابت حضرت خلافت‌پناه» برمی‌آید که توبهٔ او از حدود ۷۵۲ آن‌سوتر نمی‌رود و از هیچ فسق و فجوری رویگردان نبوده است: «به امید رحیق محتوم، نبیذ نشئه‌انگیز از التفات حضرت محروم گشت و بر وعدهٔ لذّات آنجهانی از شراب ارغوانی مهجور و متروک شد [...] ترنّم اوتار مغانی به زمزمهٔ سبع‌المثانی مبدّل و سماع ارغنون نغمه‌سرای به صدای صیت حُفّاظ روح‌افزای معوّض گشت...» (مواهب الهی ۱، ۲۹۰) پس از این است که از مسجدسازی، زاهدنوازی، احتساب و تشرّع و یا مقدّس‌مآبی او داستانها می‌خوانیم. همین مؤلف پیشتر در ذکر چهل‌سالگی مبارز (سال ۷۴۵) نیز به توبه و انابهٔ وی پرداخته (همان ۱۰۴ـ۱۰۵) و معلوم نیست تأثیر این انابت اول چه بوده که انابت دوم (۷۵۲) را هم در پی داشته است. همین آدم در امر احتساب و اجرای اوامر شرع آنچنان زهرچشمی از خلق گرفته بود «که هیچ‌کس را یارای آن نبود که نام فسق و فجور و مناهی برد.» شاه شجاع را در این معنی رباعی هست:

در مجلس دهـر، سـاز مسـتی پست است | نه چنگ به قانون و نه دف بر دست است
رنـــدانْ هـــمه تـــرک مـــی‌پرستی کـردند | جز محتسب شهر، که بی مَی مست است

(کتبی، پیشین ۴۱ـ۴۲)

محتسب متقشّف «به واسطهٔ بعضی از اشعار شیخ مشرّف‌الدین مصلح السـعدی خواست که صندوق متبرّک او را بسوزد. شاه شجاع که ارشد اولاد او بود دلیرانه بـه زانو درآمد و گفت که: بر انابت شیخ شاهدم، چنان‌که گفته است:

سعدیا، بسیار گفتن، عمر ضایع کردن است | وقت عذر آوردن است، استغفر الله العظیم

محمد مظفر ملزم شد و از آن عزم بگشت.» (منتخب‌التواریخ معینی ۱۸۵) و این خود جسارتی است در حق فخر ایران و ایرانی از سوی کسی که گمان می‌کرد گُرزهٔ یکزخم فرمانروایی را تا جاودان در کف او نهاده‌اند.

حافظ مبارز را نه به عنوان قاتل دوست و پادشاه محبوب خود بخشید، و نه چونان کسی که خون مردم را در شیشه کرده بود.

و اما مدیحه‌سرایانی متعدّد هم مدح او گفته‌انـد و، چـنان‌که در جـای خـود آمـد، شاعرانی چون خواجو و عماد فقیه، هم ابواسحق را ستوده‌اند و هم خصم خونی او را. مدایح برای مبارز بیشتر بر حول رشادت و شجاعت، دینداری و عدل است، و معمولاً سخنی از آسانگیری، گشاده‌دستی، مهرپروری، ذوق طبع و نظایر اینها در آنها دیـده نمی‌شود. اما نفرت از مبارز، کمی پیش از حافظ، آثار عبید را فراگرفته بود. خواجه نیز به بزرگ طنزگوی تاریخ ادب پارسی پیوست، تا بدانـجا کـه حـتی از ذکـر نـام او در سروده‌هایش پرهیخت و او را، درست مثل پسر او «محتسب» خواند و بس. بی‌گمان این خواجهٔ شیراز است که بیشترین سهم را در ترسیم چهره‌ای گجسته از وی داشته است، مردی که گردن زدن هشتصد تن از مردم با دست مبارک از افتخارات او بـوده است.

(گفتنی است که سنوات در تواریخ حدود این عصر بسـیار شـتّی است. امـیدوار است صاحبنظران این شعبه با اصلاح خطای محتمل این نگارنده بر او سپاس نهند.)

میگسار: اینجا ساقی (نک. ح ۲۷۰/۲.)

۵. میان: ایهام (بین + وسط)

کنار: این نیز ایهام (دامن + پهلو) (دربارهٔ ایهام «میان» با «کنار» نک. ح ۱۸۰/۷.)

مراد از چشم بد، چشم عـمّال مـبارز است، و «نگـران» یـعنی در حـال پـاییدن و مراقبت تا در صورت لزوم بگیر و ببند راه بیندازند، اگـرچـه مـی‌توانـد ایـهامی هـم

به معنی مضطرب داشته باشد، چون اهل این‌گونه مراقبتها هم عاری از نگرانی نیستند. در هر حال، آن روزها گذشته، و اکنون دشمن (خواه دشمن شاعر و خواه خصم خلق) از میان، یا از تخت (که به گمانم همین موجّه باشد) رفته و اشکهای اندوه نیز سترده شده است.

۶. تفرقهٔ خاطر: دربارهٔ این اصطلاح تصوّف و عوامل آشوبندهٔ جمیعت خاطر، نک. ح ۱۷۱/۶.

مجموعه: ایهام تضاد: الف. دفتر یا جنگ یا سفینهٔ شعر (در این باره، نک. ح ۴۹/۲.) ب. در مقابل اصطلاح «تفرقه» (یاد شده)

۷. برگرفته از تعبیر جرعه بر خاک افشاندن (نک. ح ۲۹۳/۱.)

شراب از نظر رنگ سرخ و در عین حال تلألؤ و تموّج به لعل، و از حیث بوی خوش به مشک تشبیه می‌شود. پیداست که با انجام این آیین، خفتگان خاک نیز از این رنگ و بوی خوش بهره‌مند خواهند شد، به‌ویژه که از شراب لب یار باشد.

۸. بوی: معنی اصلی آن در اینجا آرزو یا بویه است.

بیت پیداست که دربارهٔ محبوب آسمانی است و «سایه» نیز در درجهٔ نخست به معنی لطف یا برکت یا پرتو وجود این محبوب.

۹. این بیت نیز به نظر می‌رسد دنبالهٔ بیت قبل باشد، دربارهٔ محبوب آسمانی و جمال او و درخواست خاضعانهٔ شاعر از او تا لطف خود را شامل او هم بکند، همچنان‌که لاله و گل سرخ نیز وامدار زیبایی اویند.

۱۰. انتصاف: اِنتَصَفَ مِنْه = تمام حقّ خود گرفت از آن. مصدر = داد ستاندن (منتهی‌الارب) هم‌مادّه با واژهٔ «نصف» است، و عدل و داد هم یعنی چیزی را نصف به نصف به دیگران دادن. از همین مادّه است «نَصَفَت» = عدل و داد. (معنای مذکور در معین)

آصف: مظهر قدرت است، چنان‌که مجد همگر صفت مرکّب «آصَف‌توان» را ساخته است:

یا به حقّ آن‌که دارم خسروی جمشیدفرّ　　　یا برای آن‌که داری بنده‌ای آصف‌توان

(سعید نفیسی، مجدالدین همگر شیرازی ۶)

(دربارهٔ آصف، نک. ح ۲۴/۵.)

جم‌اقتدار: صفت مرکّب (دربارهٔ جم و اقتدار او، نک. ح ۹۷/۴.)

۱۱. برهان ملک و دین: برهان‌الدین فتح‌الله وزیر (دربارهٔ او، نک. ح ۴۵۳/۱۰.)

دست: ایهام: الف. مَسند (سرمهٔ سلیمانی) صدر و مسند ملوک و سلاطین و اکابر

(برهان) فرّخی:

ای سزاوار بدین جاه و بدین قـدر و شـرف
ای سزاوار بدین دست و بدین صدر و مکان
(دیوان ۳۰۴)

واژهٔ «دستُور» به معنی وزیر (دست + ور، پسوند دارنـدگی و اتّـصاف) مشـتق از همین واژه است. ب. قدرت و تسلّط، که به این معنی هم در حافظ آمده است. (نک. ح ۱۵۶/۲.)

۱۲. نیلی‌حصار: صفت مرکّب؛ گنبد نیلی‌حصار: استعاره از آسمان لاژوردی‌رنگ؛ جمال‌الدین عبدالرزاق:

چند خواهی بود در مطمورهٔ کون و فساد؟ یک رهی برنِه قدم بر بام این نـیلی حـصار
(دیوان ۱۶۴)

(البته در بیت اخیر به صورت ترکیب وصفی آمده، یعنی «حصار نیلی»، که این هم استعاره از آسمان است.)

۱۳. پایدار مرکز: نمونه‌ای است از باور پیشینیان ما به ثبات و مرکزیت زمین نسبت به اجرام سماوی و افلاک، باوری که با نظریات گالیله و کپرنیک بـه هـم ریـخت. در اشعار آن روزگاران، سکون و ثبات زمین، و در برابر آن، گردش افلاک به گِرد زمین، فراوان آمده است؛ نظامی، در تحمید باری:

بـه نـام آن‌کـه هسـتی نـام ازو یـافت فـلک جنبش، زمـین آرام ازو یـافت
(خسرو و شیرین ۳)

عماد (معاصر حافظ) در مدح ممدوح:

جنبش و آرام بادا در سپاه و تـخت او تا زمین را جنبش و افلاک را آرام نیست
(دیوان ۹۰)

عالی‌مدار: صفت مرکب = دارای مدار والا؛ جزءِ «مـدار» در ایـن تـرکیب از نـظر دستوری اسم است به معنی مصطلح در نـجوم و جـغرافـیا. (نک. ح ۲۴۸/۶.) نـباید «مدار» را در اینجا و هر جای دیگر مصدر میمی (چنان‌که در عربی به این معنی هم به کار می‌رود) گرفت، زیرا در این صیغه به معنی دَور گشتن است، که مغایر با اعتقاد قدما به سکون زمین است.

می‌گوید: ممدوح دارای آنچنان عزم و ارادهٔ سریع و به سرعت انـجام‌یافتنی است که هرگاه بخواهد قادر است تا زمین، این مظهر ثبات را هم به حرکت درآورد.

۱۴. رای: واژهٔ پارسی (با «رأی» تازی مشتبه نشود، چه هیچ‌گونه ارتباطی میان این‌دو از نظر ریشه وجود ندارد.) از اوستایی rayi یا rāy (= ثروت، جلال، شکوه) در پهلوی صفت «رایومند» rāyomand = توانگر، باشکوه، باجلال؛ در ادبیات فارسی هم «رای» بسیار آمده و طبق سنت، ادیبان آن را برخلاف «رأی» عربی با الف ممدوده خوانند، یعنی رآی؛ فردوسی:

ترا دانش و هوش و رای است و فر   بر آیین شاهان پیروزگر

(شاهنامه، طبع بروخیم، ج ۷، ص ۲۲۱۲) (معین، حاشیهٔ برهان) عبدالحسین نوشین برای واژهٔ «رای» در شاهنامه این معانی را به تفکیک ارائه و برای هر معنی شاهد از متن ذکر کرده است: الف. آهنگ، قصد، عزم، میل و رغبت (در فعلهای مرکّب: رای کردن، رای آمدن و مانند آنها) ب. هوش، فرزانگی، تدبیر؛ ج. اندیشه؛ د. شیوه، روش، طرح؛ هـ. فرمان؛ و. خواست؛ ز. راه و رسم، آیین؛ ح. صلاح، مصلحت؛ ط. منظور، مقصود، مراد؛ ی. عنوان شاهان و بزرگان هندوستان (برای شواهد و نیز افعال ساخته شده با «رای» نک. واژه‌نامک، ذیل همین واژه و مدخلهای مربوط به فعلهای آن؛ نیز نک. دهخدا، که مدخل‌بندی‌های خاص خود از این واژه دارد که با آنِ نوشین اشتراکات و نیز افتراقاتی دارد.) صفت «رای‌مند» (ظ. بازماندهٔ «رایومند» پهلوی) به معنی مصمم و آهنگ کرده؛ فردوسی:

ببودند هردو بر آن رای‌مند   سپهبد برآمد به بالابلند
(۲۹۴،۶)

رای انور = رای روشن، یا از آنجا که «انور» در عربی صفت تفضیلی است، رای روشنتر. صفت مرکّب «روشن‌رای» هم در شعر حافظ آمده است:... از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی ۴۸۱/۲.)

جان فدا کردن آسمان و نثارگری آن به معنی زوال شب است که با طلوع خورشید جان می‌سپارد و ستارگان خود را هم گویی در پای ممدوح ریخته است.

❋ ❋ ❋

هومن و دستغیب شعر را از دورهٔ دوم زندگی حافظ (دورهٔ امیر مبارز، منجر به مرگ او) دانسته‌اند. (نک. بحث دستغیب در حافظ‌شناخت ۲، ۶۳۲-۶۳۴.)

درازترین شعری است که در طبع خانلری به عنوان غزل آمده. البته شعر دیگر او به مطلع: جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...، که طولانی‌تر از این است، در طبع حاضر

جزو قصاید درج شده، در حالی که قزوینی آن را در شمار غزلیات آورده است. ساخت و ریخت شعر به قصیده بیشتر می‌ماند، چون در آن چند بیت به منزلهٔ تغزل و تشبیب (اگرچه به زبان متمایل به غزل) آمده، و آنگاه تخلّص به مدح، درست به شیوهٔ قصاید مدحی و با بهانه‌ای از آن‌گونه که معمول چنین قصایدی است: حافظ اسیر زلف تو شد، از خدا بترس... الخ، و سرانجام، شریطه و دعا: تا از نتیجهٔ فلک و طور دَور اوست... پیشتر دربارهٔ گرایش زبان مدح به زبان عشق و غزل در این سده سخن گفته‌ام.

درونمایهٔ بیت ۴ مژده‌ای خجسته است آزادگان و فرزانگان روزگار را؛ مرگ یا خلع مردی گجسته و گرانجان، که اکنون گرانی از گُردهٔ مردم و فشار از دوش تاریخ این ایام برده است. پس از یک برههٔ دلهره و خفقان و فضای احتساب و احتباس، گویی شاعر تولدی دوباره یافته و زبان گشوده است. در سخن پارسی، سوگ‌سرایی بسیار بوده است اما بشارت نماندن کسی، جز در مورد دشمنان یا دشمن‌انگاشتگان از نوادر است، و شایان توجه این‌که محتسب یا مبارز هم در اینجا «خصم» خوانده شده، و شگفتا که شاه کشوری باشی و دشمن به شمار رفته باشی. باری، شاعر گویی از یک مبداءِ جدید برای تاریخ سرزمین خویش حرف می‌زند، چون بیتهایی با آغاز «آن شد که» یا «شد آن که» می‌گوید: آن شد که چشم بد... (ب ۵) و در شعری دیگر از همین ایام:

شد آن‌که اهل نظر بر کناره می‌رفتند — هزارگونه سخن در دهان و لبْ خاموش

به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها — که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش

که خود گویاتر از هر شرح و هامِشی است. به‌راستی که کمتر نظیری می توان برای این نمونه‌های عبرت‌انگیز از زوال دولت فرمانروایی خودکام و ظاهرالصّلاح در ادب پارسی یافت. از همین‌روست که شعر حاضر را باید به دلیل احتوا بر این رویدادْ بسیار مهم تلقی کرد.

نکته‌ای گفتنی این‌که حافظ در غزلها بیشتر به زبان اجمال و اشارت (به اقتضای شعر نمادگرا) سخن گفته، اما در قطعهٔ ۱۸: دل منه بر دنیی و اسباب او... بنا به خصلت این قالب (که بیشتر شامل وقایع واقعی و با امکان صراحت و وضوح افزونتر است) شرحی از سیرت مبارز و زدن و بستن و کشتن دیگران داده، و بهتر است که آن قطعه همراه با شعر حاضر نگریسته شود تا کنه این رویدادها و تفکر شاعر دربارهٔشان شناخته آید.

۱ دردم از یار است و درمان نیز هم
دل فِدای او شد و جان نیز هم

۲ این‌که می‌گویند آن خوشتر ز حسن
یار ما این دارد و آن نیز هم

۳ داستان در پرده می‌گویم، ولی
گفته خواهد شد به دستان نیز هم

۴ هردو عالَم یک فروغ روی اوست
گفتمت پیدا و پنهان نیز هم

۵ یاد باد آنکو به قصد خون ما
زلف را بشکست و پیمان نیز هم

۶ اعتمادی نیست بر کار جهان
بلکه بر گردون گردان نیز هم

۷ چون سر آمد دولت شبهای وصل
بگذرد ایّام هجران نیز هم

۸ محتسب داند که حافظ عاشق است
واصَف مُلک سلیمان نیز هم

۹ عاشق از قاضی نترسد، مَی بیار
بلکه از یَرغوی سلطان نیز هم

۱. عطار، که احتمال می‌دهم حافظ از این بیت منظومهٔ او تأثیر گرفته باشد:

حکم، حکم اوست، فرمان نیز هم　　　زو دریغی نیست تن، جان نیز هم

(منطق‌الطیر ۸۹)

نیز هم: در متون فراوان با هم آمده. نظریه‌ای در زبانشناسی هست مبنی بر این‌که: گاهی یک لفظ یا یک عنصر قاموسی یا دستوری ممکن است از نظر معنایی تضعیف شود یا باری چنین احساس شود که برای معنی مورد نظرْ توان کافی ندارد؛ که در این صورت آن را با افزودن لفظ یا جزءِ دیگر تقویت می‌کنند (همچنان‌که در باب

«از واسطهٔ» ذکر شد؛ نک. ح ۱۸/۲.) ممکن است در مورد این دو قید مشابه همدیگر نیز چنین چیزی صادق بوده باشد؛ فخرالدین اسعد:

شهنشه نیز هم رفته بدین کار به زینتها و زیورهای شهوار

(ویس و رامین، طبع محجوب ۲۳)

نظامی:

تو دور و من از تو نیز هم دور رنجور من و تو نیز رنجور

(لیلی و مجنون ۱۲۸)

۲. آن: (لخت نخست) = کیفیت ناگفتنی در جمال خوبان، ملاحت (نک. ح ۱۲۱/۱.)

آن: (لخت دوم) ایهامی میان همین معنی و ضمیر اشاره به دور هست. به نظر می‌رسد معنای اصلی و اولیٰ در آن همان کیفیت باشد، اگرچه در مورد ضمیر هم می‌توان چنین گفت.

۳. دستان: ایهام: الف. داستان و قصه، و ظاهراً این معنی اراده شده که: ماجرا مثل داستان با همهٔ دقایق و وضوح از سخنی که من به صورت پوشیده می‌گویم بیان خواهد شد (ظاهراً بر زبان دیگران). ب. پرده = آهنگ سخن‌دار و نیز ترانه (اطرائی، فرهنگ موسیقی ایرانی) نوا، لحن و آهنگ (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین) (برخی معانی «پرده»، اعمّ از مدلولهای موسیقیایی آن و غیر اینها، پیشتر در ضمن شرح بیتهای مربوط آمده است). ج. (احتمالاً) حیله و نیرنگ؛ واژهٔ «دستان» با ایهامی نظیر این در این بیت او نیز آمده است: راز سربستهٔ ما بین، که به دستان گفتند... (۲۴۷/۶)

داستان: سایه و نیساری همین را دارند، اما قزوینی: دوستان، که نسخ حاوی آن نسبتاً متأخرند.

۴. بیانگر اصل و اندیشه‌ای عارفانه است که در این بیت او هم آمده است:

این همه عکس می و نقش مخالف که نمود یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد

(نک. ح ۱۰۷/۳.) در مورد «پیدا و پنهان» دقت همیشگی شاعر در زبان، دست به دست معانی ایهامی داده تا معانی مختلفی را بازگوید. مثلاً از آنجا که این از شمار ترکیبات معطوفی است که از دو ضدّ تشکیل می‌شود که مراد از آن اطلاق است، می‌گوید: مطلقاً همه‌چیز را با ذکر «یک فروغ روی او» بیان کرده‌ام. همزمان معانیی از این دست نیز می‌تواند بدهد: پیدا وجه حق است و پنهان ذات او. یا این‌که همهٔ عالم تنها یک پرتو روی اوست، به یک تعبیرْ پیدا و آشکار است و به هر چیزی که بنگری

آن پرتو را می‌بینی؛ لیکن در عین حال این معنی بسیار غامض و معضلی بزرگ است (چنان‌که یکی از غایات عرفان درک همین امر است.) به هر حال، ترکیب مذکور جنبهٔ شطح یا پارادوکس نیز دارد، یعنی پیدای پنهان، یعنی آنچه از همه‌چیز عیان‌تر و همزمانْ نهان‌تر است.

۵. زلف به خون کسی شکستن: = زلف را چین و گره دادن به قصد گرفتار کردن عاشق تا سرحدّ مرگ. نظیر این تعبیر را پیشتر هم داشت: گفتمش: زلف به خونِ که شکستی؟ گفتا... (در مورد یک معنای حدسی از این نگارنده، نک. ح ۲۶۶/۸.)

زلف: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: عهد؛ البته قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل نسخهٔ اساس قزوینی (خلخالی) «عهد» دارد، ولی بلافاصله دومین نسخهٔ اقدم (بریتیش میوزیم ۸۱۳ـ۸۱۴) «زلف» دارد. گمان می‌رود آنان که همین را اختیار کرده‌اند، در سنجش آن با بیت پیشگفته از خود حافظ بوده که «زلف به خون شکستن» آمده، ضمن این‌که در مورد اخیر، هیچ‌یک از نسخه‌بدل‌ها «عهد به خون...» ندارد؛ همچنین در مزاج «عهد به خون شکستن» ابهام یا نقصی مشهود است، در حالی که «زلف» را به سادگی می توان توجیه کرد.

۸. محتسب: به گمان من، و به خلاف نظر برخی پژوهندگان، در اینجا امیر مبارز نیست بلکه مسؤول وقتِ دیوان احتساب یا حِسبت است. آن محتسب که در وجود مبارز می‌شناسیم نه با عشق سروکاری دارد و نه آن تساهلی که در بیت از او برمی‌آید سرش می‌شود. (نیز نک. سخن پایانی.)

مُلک سلیمان: شیراز یا پارس (نک. ح ۱۵۷/۲، و: ح ۳۵۱/۴.)

۹. یَرغو: = یارغو (ترکی) بازپرسی، پرسش گناه، استنطاق؛ یارغوچی: قاضی در محکمهٔ مغولی، بازپرس؛ یارغونامه = صورت‌جلسهٔ بازپرسی؛ دیوان یارغو = دیوانی که به استنطاق و مجازات گناهکاران می‌پرداخت. (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، ذیل واژه‌های مذکور؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ مدخلهای مربوط، که دیگر ترکیبات و مشتقات آن را هم شامل می‌شود.) از کاربردهای «یرغو» یا «یارغو» برمی‌آید که بازپرسی و پرس و جو دربارهٔ هر جرم و اتهام یا ظنّ سوء را در بر می‌گیرد. «یرغو» و مشتقات آن در سده‌های هفتم و هشتم فراوان در متون زبان و ادب پارسی آمده است؛ مولانا: «تتاران نیز حشر را مُقرّند و می‌گویند یرغوی خواهد بودن.» (فیه ما فیه ۶۵) عطاملک جوینی: «به حضرت پادشاه جهان می‌رویم تا در یارغوی بزرگ به استقصا و مبالغتْ بحث و استکشاف آن به تقدیم رسانند.» (جهانگشا ۱، ۳۶) ابن‌بهای (یا پوربهای) جامی:

با یارغوءِ صاحب اعظم، گر این سخن　　　سنگار سق بریم، ندارند باوری

(مونس‌الاحرار ۲۷۵؛ برای کلّ قصیده، که در آن التزام لغات مغولی کرده، نک. همان ۲۷۴ـ۲۷۷. و اما «سنگار» را دهخدا به معنی همراه و رفیق گفته، و «هم‌سنگار» را دو کس که با هم به جایی روند؛ اما «سق»؟ گفتنی است که التزامهایی از این دست در سراسر روزگار چیرگی مغولان بر ایران و طبعاً شیوع لغات این قوم، فراوان دیده می‌شود، چنان‌که مولانا هم از آن برکنار نمانده؛ برای نمونه:

به دستم یرلغی آمد از آن قانِ همه قانان　　　که من باچو و باتو را نمی‌دانم، نمی‌دانم

(کلیات ۳،۲۰۷)

سعدی: دو بار آن را به معنی شکایت و دادخواهی کردن در عبارت «یرغو به قاآن بردن» آورده، از جمله:

سعدی، دگربار از وطن عزم سفر کردی چرا؟

از دست آن ترک خطا یرغو به قاآن می‌برم

(غ ۳۹۲)

رشیدالدین فضل‌الله، بارها آن را به کار برده، و از جمله به صورت «یارغو پرسیدن» (ظ. بازپرسی یا استنطاق و شاید محاکمه کردن): «و چون کیوک خان بر تخت نشست، اولْ یارغوی فاطمه پرسیدند و بعداز آنک به زخم چوب و شکنجه معترف گشت [...] در آب انداختند.» (جامع‌التواریخ ۱،۵۶۶) «اول یارغوی فاطمه خاتون پرسیدند [...] او را به یاسا رسانیدند.» (۵۶۹) «امراء یارغو می‌پرسیدند.» (۵۷۵) اوحدی، به صورت «به یرغو رفتن» (=شکایت کردن):

به یرغو می‌توان رفتن ز دست او، ولی ترسم

وفای او بنگذارد که در یرغو سخن گویم

(دیوان ۳۰۷)

یارغوچی (=بازپرس): «امیر منکاسار، یارغوچی را فرمود تا بنشست و با جمعی امرای دیگر آغاز تفحّص کرده آن سخن را می‌پرسیدند.» (رشیدالدین، پیشین ۵۸۹ـ۵۹۰) خواجو:

روم به خدمت یرغوچیان حضرت شاه　　　که تا از آن بت بیدادگر بخواهم داد

(دیوان ۴۳۵)

حسینعلی ملّاح (موسیقیدان) «بُرغو» را درست می‌داند به معنی نوعی کرنای، با این استدلال که «یرغو» تقریباً مترادف «قاضی» و لذا تکراری است. آنگاه ایشان برای

جا انداختن و توجیه‌پذیر کردن «برغو» می‌گویند: اینجا شیپور قُرُق. (حافظ و موسیقی ۶۱) به نظر این نگارنده، اصل مشکلْ جرأت و جوازی است که هر فردی، قطع نظر از اهلیت یا عدم اهلیت اظهار نظر دربارهٔ حافظ، به خود می‌دهد. استاد هم صرفاً با اتّکا بر تخصص مسلم خود در موسیقی به ارائهٔ نظری نادرست و مغایر با اصول ادب و روشهای تصحیح متن می‌پردازد، بدون التفات به این‌که اولاً حتی در یک نسخهٔ خطی یا چاپی «برغو» نیامده؛ ثانیاً این‌که عاشق از کرنای (حالا بگو شیپور قرق) نمی‌ترسد به‌راستی مضحک است؛ ثالثاً چگونه به خود اجازهٔ تأویل نوعی کرنای به شیپور قرق داده‌اند؟ رابعاً این چه حرفی است که «یرغو» تکرار قاضی است؟ مگر چیزی به نام تناسب در شعر (اینجا میان قاضی و بازپرس) مطرح نیست؟ و مگر اشکالی هم دارد؟ خامساً این همه «یرغو» و «یارغو» در متون عصر به کار رفته، شما چند بار «برغو» را در متون حدود این عصر دیده‌اید؟ و اما «برغو»: از آلات بادی قدیمی (عهد مغول و تیموری) شاخی میان‌تهی که در آن دمند. حبیب‌السیر ۳ (ستایشگر، پیشین، ذیل «برغو»)؛ ایشان هم، ظاهراً به تبعیت از استاد ملّاح، بیت حافظ را بدون هیچ گونه مجوّز موجّهی با «برغو» نقل کرده‌اند و شاهد منظوم دیگری نیز برای آن ارائه نکرده‌اند.)

و اما این بیت، چنانچه با بیت قبلی و به صورت مرتبط یا موقوف به هم نگریسته شود، دارای معنای مدحی خواهد بود، چون شاعر با گفتن این‌که مقامات از راه و رسم او خبر دارند (و ظاهراً دَم نمی‌زنند و به روی او نمی‌آورند) لابد می‌خواهد تساهل و تسامح آنان را نسبت به خود یادآور شود. شاید این هم که عاشق (حافظ) ترسی از قاضی و بازپرس ندارد معلول همان چشم‌پوشی در عین آگاهی بوده باشد. اما اگر این بیت را به تنهایی و بدون وابستگی به بیت قبل لحاظ کنیم ممکن است آن را نشانهٔ بی‌اعتنایی به نهاد حکومت بدانیم، که در این صورت بیت احتمالاً ضدّ مدح انگاشته خواهد شد. مرادم از ضدّ مدح، مضمونی همچون این بیت اوست:

خوشا آن دم که استغنای مستی　　　فراغت بخشد از شاه و وزیرم

بنا بر این پیداست که مراد شاعر بیان آسانگیری مقامات در حق خویش است، و نه بی‌اعتنایی خود نسبت به آنها، و به عبارت دیگر، وابستگی کامل دو بیت به یکدیگر، هرچند به ظاهر موقوف‌المعنی نباشند.

عاشق است: کذا قزوینی و سایه و نیساری؛ برخی نسخ: مَی خورَد، و پژمان هم به پیروی از آنها، با این استدلال که محتسب با مَی سروکار دارد، نه عاشق بودن. در پاسخ می‌توان گفت: قاضی و بازپرس هم با عشق و عاشق کاری ندارند؛ این را چه می‌کنید؟

وانگهی، قرار نیست که شعر همیشهٔ اوقات از منطق بیرونی پیروی کند. همچنین قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: عاشق است، اما قدیمترین نسخهٔ بعد از آن: می خورد؛ به هر حال و به رغم آنچه ذکر شد، جایی هم برای احتمال صحت آن باید باقی گذاشت. بعید هم نیست که تغییر از سوی خود شاعر بوده باشد، و الله اعلم.

* * *

دستغیب این غزل را هم از دورهٔ دوم حیات شاعر، یعنی عصر مبارز، دانسته. (حافظ‌شناخت ۲،۶۲۵ـ۶۲۷) چرا؟ لابد برای ذکر «محتسب»، اما محتسب در اینجا کجایش به مبارز می‌خورد؟ غزل فضای خاص اشعار دورهٔ مبارز را ندارد. دو بیت آخر هم حال و هوای شاد و شنگ دارد. اگر هم جناب دستغیب «در پرده می‌گویم» (ب ۳) را مورد نظر قرار داده‌اند، بعید می‌دانم این از مقوله‌ای چون بیت دیگر او باشد:

سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی   که بیش از پنج روزی نیست، حکم میر نوروزی

به همین سان اگر ذکر «ایام هجران» را چونان اشاره‌ای به روزگار تیرهٔ مبارز انگاشته‌اند، به گمانم در چنین بافتی، که غم‌انگیز هم نمی‌نماید، نمی‌توان آن را از مقوّمات انتساب به عصر مبارز انگاشت.

۱ مـــا بـــیغمانِ مستِ دل از دست داده‌ایـــم
هـــمراز عشـــق و هـــمنفس جـــام بـــاده‌ایـــم

۲ بـــر مـــا بســـی کـــمان مـــلامت کشـیده‌انـــد
تـــا کـــار خـــود ز ابـــروی جـــانان گشـــاده‌ایـــم

۳ ای گـــل، تـــو دوش داغ صـــبوحی کشیده‌ای
مـــــا آن شـــــقایقیم کـــه بـــا داغ زاده‌ایـــم

۴ پـــیر مـــغان ز تـــوبهٔ مـــا گـــر مـــلول شـــد
گـــو: بـــاده صـــاف کـــن، کـــه بـــه‌عذر ایســـتاده‌ایـــم

۵ کـــار از تـــو مـــی‌رود، نـــظری، ای دلیـــل راه
کِآنـــــصاف مـــــی‌دهیم و ز راه اوفـــتاده‌ایـــم

۶ چـــون لاله مَـــی مـــبین و قـــدح در مـــیان کـــار
ایـــن داغ بـــین کـــه بـــر دل خـــونین نـــهاده‌ایـــم

۷ گفتی که: حافظ، این همه رنگ و خیال چیست؟
نـــقش غـــلط مـــخوان، کـــه هـــمان لوح ســـاده‌ایـــم

۱. خاقانی، در غزلی که شعر حافظ دارای حال و هوای نزدیک به آن است:

ما دل به دست مهر تو زان بازداده‌ایم
کاندر طریق عشق تو گرم اوفتاده‌ایم
(دیوان ۶۴۵)

۲. کمان: مشبّهٌ‌به است برای ابروی جانان که به طریق مضمر بـه آن مـانـنده شـده است.

گشادن: ایهام: الف. حلّ و رفع مشکـل کـار؛ ب. (احـتمالاً) فـتوح، در اصـطلاح تصوّف؛ ج. (احتمالاً) گشادن ابرو از سوی جانان به نشانهٔ لطف و روی خوش نشان دادن؛ د. رها کردن تیر، به قرینهٔ «کمان» (در مورد معنی اخیر، نک. ح ۲۳۳/۶.)

ابروی جانان یا دوست در این بیت او هم نمادی از گشایش و نیکی بخت است:

ابروی دوست گوشهٔ محراب دولت است آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو

شجاع بیتی را دربارهٔ ملامت نقل کرده، بدون ذکر نام گوینده، ولی شباهت بسیار به بیت متن دارد از حیث ارتباط میان کمان ابروی خوبان و ملامت خلق:

آن‌که پیوسته کند میل کمان‌ابرویان　　　سینه کن گو سپر تیر ملامتگویان

(انیس‌الناس ۱۴۳)

۳. داغ لاله و شقایق: حسن دهلوی، که احتمالاً حافظ در بیت ۶ از آن متأثر شده است:

در موسمی که سنگ ز لاله نشان گرفت　　　داغی چو لاله بر دل خونین نهاده‌ایم

(دیوان ۲۲۸)

نه این زمان دل حافظ در آتش هوس است　　　که داغدار ازل همچو لالهٔ خودروست

(لالهٔ خودرو ظاهراً همان شقایق است.) در شعر حاضر، نخست داغ به شقایق نسبت داده شده، (ب ۳) که حسن تعلیلی است از لکّهٔ سیاه درون جام شقایق، و آن را داغ ازلی یا مادرزاد خوانده، که بیانگر ازلیت عشق است. سپس از داغ لاله سخن گفته است. (ب ۶) بهرام گرامی می‌نویسد: لکّهٔ سیاه در قاعدهٔ لاله را هم [مثل شقایق ـ م] داغ خوانده‌اند. (گل و گیاه ۳۳۲) پیشتر ذکر شد که شقایق و لاله از دو تیرهٔ کاملاً متفاوت‌اند. (نک. ح ۸۷/۹.) اگرچه این‌دو دارای خصوصیاتی مشترک نیز هستند، همچون خون‌رنگی (البته در لالهٔ سرخ یا آل) ریخته شدن خون، شهادت، داغداری و مانندگی به قدح باده.

داغ صبوحی: شاعر خطاب به گل سرخ می‌گوید: تو تنها یک شب (شب پیش) حسرت و حرمان بادهٔ صبحگاهی را کشیده‌ای، حال آن‌که دل ما از ازل داغدار عشق است. (نک. ح ۱۷/۸.) داغ صبوحی در مورد گل سرخ می‌تواند ناظر به حالت غنچگی و فروبستگی آن در طول شب باشد، چنان‌که می‌دانیم غنچه را تنگدل و خونین‌دل و در حال قبض یا گرفتگی خوانده‌اند، ضمن این‌که ممکن است حالت خمیدگی سرِ گل نسبت به ساقه به طریق حسن تعلیل به خماری در انتظار بادهٔ صبحگاهی (یعنی شکفتن گل به مدد باد سحرگاهی) تعبیر شده باشد، چون آنگاه که غنچه باز می‌شود گلبرگها به جامی از شراب سرخ مانده می‌شود، که خود دافع آن خمار و گرفتگی پیشین خواهد بود. شقّ دیگر این است که بگوییم گل به هنگام شب پژمرده و جام صبوحی‌گونهٔ آن فروریخته و لذا یک شب را باید در انتظار شکفتن دوباره (=بازیافتن صبوحی) به سر آرد. اما بنده شقّ اوّل را بهتر می‌داند. در هر حال، یک لطف مسلّم بیت، برابر نهادن و سنجش گل دست‌پرورد و نازپرورد است که حتی یک شب نیز

بی‌باده ماندن را برنمی‌تابد، با شقایق خودرو و همیشه داغدار، یعنی گلی طبیعی که سرشت او داغداری و خونین‌دلی است و اوست که به سبب همین طبیعت بی‌آلایش و رنجبرداری ذاتی می‌تواند با ازلیت عشق پیوند یابد، و با داغ محبت بزاید و با کفن خونین برود.

و اما مضمون داغ صبوحی در مورد لاله یا شقایق از مضامینی است که پیش از حافظ هم در شعر دیده می‌شود؛ خواجو:

بر لاله ز نیلش اثر داغ صبوحی / بر ماه ز مشکش گره جعد مغانه
(دیوان ۴۹۰)

سلمان:

صباح، کرده صبوحی به لاله‌زار گذر کن / که لاله داغ صبوحی کشیده است به رخ بر
(دیوان ۵۲۸)

مسعود فرزاد ایراد می‌گیرد که چرا «دوش» آمده، و خود در حافظ، صحت کلمات، اصالت غزلها «داغ محبت چشیده‌ای» را درست می‌داند. حسینعلی هروی در پاسخ آن با ارائهٔ شواهدی از حافظ بر آن است که دوش با سحر هم می‌آید، و هنگام دمیدن صبح را هم می‌توان «دوش» گفت، و در شب نیز می‌شود صبوحی کرد. (نک. نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۶۹ـ۷۲.) اما آیا به‌راستی و آن‌گونه که این نگارنده در توضیح بیت گفت مشکلی یا عیبی در «دوش» و «صبوحی» می‌توان یافت؟

۴. باده صاف کردن: اینجا ظاهراً بادهٔ صافی را آمادهٔ نوشیدن کردن (کاری که به معنی حقیقی آن عبارت از کارها و اشتغالات باده‌فروش است) اما ممکن است نظری هم به این معنی مجازی داشته باشد که: دل خود را نسبت به من بد مکن، و با من همچون گذشته بر سر مهر باش تا عذر خود را بگوییم.

به عذر ایستادن: از معانی «ایستادن» آنچه مناسب اینجاست: ثبات ورزیدن، پافشاری و پایداری کردن (دهخدا) «هرکه از دنیا به کفاف قانع نباشد و در طلب فضول ایستد...» (کلیله ۱۰۵) «افواج شادکامی و غبطت در طلب تو ایستد.» (همان ۱۸۱) خود حافظ نیز آن را به همین معنی به کار برده است:

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع / او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

ایستادن به عذر تقصیر: رسمی بوده است مشترک میان صوفیه و قلندران، که در نظام خانقاه سابقه‌ای کهن دارد. (شفیعی کدکنی، قلندریه در تاریخ ۴۹۳)

پیر مغان پیداست که میانه‌ای با توبه ندارد، و شاعر از همین‌روی می‌گوید او از

توبهٔ ما ملول شده است. پس به پیر می‌گوید: تو همچنان بادهٔ صافی را مهیّا کن تا من بنوشم؛ آنگاه عذر خود را در امر توبه به پیشگاه تو بگویم، یعنی عملاً به توبه خاتمه دهم. شاید لطف و طنز سخن در این باشد که توبه را چون جرم و گناهی نشان می‌دهد که باید برای آن عذر آورد و به جبران این «سیّئه» کوشید. کدام توبه است که با بادهٔ روشن و خوشگوار پیر مغان درهم نشکند؟

۵. کار از کسی رفتن: =ساخته بودن کار از او، موقوف بودن کار به اِقدام یا همّت او:

مَی ده، که نوعروس سخن حدّ حسن یافت　　　کار این زمان ز صنعت دلّاله می‌رود

دلیل راه: =رهنما، هرگونه نشان‌دهندهٔ مسیر و طریق، و در مورد اهل تصوّف: پیر، مرشد و شیخ (نک. ح ۱۶۶/۷.)

ز راه افتادن: از طیّ طریق یا طریقت بازماندن؛ «روزی شیخ [ابوسعید] را گفتند: یا شیخ! فلان مریدت بر فلان راه افتاده است مستِ خراب. فرمود: بحمدالله که بر راه افتاده است، از راه نیفتاده است.» (حالات و سخنان ۱۰۴)

نظری: قزوینی، سایه و نیساری: مددی؛ در مورد نیساری، شگفتی من بیشتر است، زیرا مطابق ثبت ایشان دقیقاً شش نسخهٔ اقدم (که به ترتیب و پیاپی دنبال هم‌اند) دارند: نظری. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۰۹) اگر روزگاری قزوینی «مددی» را اختیار کرد نسبت به زمان خود منطبق بر موازین تصحیح متن بود، چه او نسخه‌ای قدیمتر از خلخالی در اختیار نداشت؛ شما چرا از حکم قاطع شش نسخهٔ اقدم عدول کرده‌اید؟ مگر «نظری» چه عیب و عواری دارد؟ این «نظر» هم یعنی مدد، التفات و همّت. این نگارنده بعید نمی‌داند یک دلیل جناب نیساری (البته گذشته از تأثیر علّامه قزوینی) سنجش بیت متن با چند بیت حافظ بوده باشد که در آنها «مددی» دارد؛ خوب، اگر چنین است، او در چند بیت هم «نظری» گفته است. (نک. بسامدی‌های حافظ، ذیل «مددی» و «نظری».) چرا دستهٔ اخیر را ملاک قرار نداده‌اید؟ وانگهی، مگر قرار است شاعر در یک مورد خاصْ همیشه یک جور حرف بزند؟

۶. به بیت ۳ نزدیک و از نظر محتوی با آن مشترک است (هرچند این دو بیت در نسخْ معمولاً با هم فاصله دارند.) داغی که شاعر می‌گوید به دل دارد، همان است که در توضیح همان بیت ذکر شد.

این‌که هم قدح باده به دست باشد و هم داغ و درد در دل، می‌توانند پارادوکس انگاشته شود. اساساً در هر پارادوکسی، ناسازگاری معنایی فقط در یکی از طرفین قضیه تحقق می‌یابد، یعنی اگر مَی و قدح را نشانهٔ شادی بگیریم با داغ دلْ ایجاد

تناقض می‌کند، اما اگر مَی را تأویل به عشق کنیم نقیضی در میان نخواهد بود، زیرا عشق بسی درد و داغ هم با خود دارد. من گمان می‌کنم خود خواجه هم قصد استدراک همین موضوع را دارد تا دیگران مَی و قدح را در دست او نشانهٔ شادی، خوشباشی و بیدردی نینگارند. و اما خونین‌دلی شاعر، یا به دلیل غم و درد سرشتیِ عشق است (چنان‌که اشاره شد) و یا از عدم التفات یار، مثل:

چرا چون لاله خونین‌دل نباشم 	که با ما نرگس او سر گران کرد؟

۷. رنگ: اینجا نماد تعیّن و تعلّق (نک. «رنگ» در: ح ۳۷/۲.)

خیال: اینجا وجود پندارین، یعنی هرآنچه به ظاهر وجود دارد ولی به حقیقت عدم است. (نک. «خیال» در: ح ۲۹/۱.)

لوح ساده: اشارهٔ شاعر به دل صافی و ضمیر پاک خویش یا آن چیزی است که بیرنگی خوانده می‌شود.

* * *

غزلی است همراه با مایه و لحن غم، غمی لطیف و دلخواه، از آن دست که به هزار شادمانی نمی‌توان داد، اگرچه شاعر در آغاز خود را از «بیغمان» خوانده است. اما این بیغمی به نظر می‌رسد نسبت به دنیا و مافیها و بیش و کم یا هست و نیست آن باشد، و بنا بر این نقیضی بر «دل خونین» نیست. به هر حال بنمایه‌های غم و اندوه بر غزل غلبه دارد: زادن با داغ، افتادن از راه و غم و دغدغهٔ طیّ طریق، و تکرار دوبارهٔ داغ. باز تأکید می‌کنم: غم مورد نظر شاعر «غصّه» به مفهوم رایج آن نیست بلکه غمی است در بنیان خود شاد و شورانگیز؛ غمی که در مکتب آن می توان نکته‌دان شد.

غزل بر حول محور عشق و درد و داغ آن تقریباً برخوردار از اتحاد مضامین است.

۱ ما پیش خاک پای تو صد رو نهاده‌ایم
روی و ریای خلق به‌یکسو نهاده‌ایم
۲ ننهاده‌ایم بار جهان بر دل ضعیف
وین کار و بارْ بسته به‌یک مو نهاده‌ایم
۳ طاق و رِواق مدرسه و قال و قیل فضل
در راه جام و ساقی مهرو نهاده‌ایم
۴ ما مُلک عافیت نه به‌لشکر گرفته‌ایم
ما تخت سلطنت نه به‌بازو نهاده‌ایم
۵ تا سِحر چشم یار چه بازی کند، که ما
بنیاد بر کرشمهٔ جادو نهاده‌ایم
۶ بی‌ناز نرگسش سر سودایی از ملال
همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم
۷ بر بوی عید وصل، چو نظّارگان ماه
چشم طلب بر آن خم ابرو نهاده‌ایم
۸ گویند: حافظا، دل سرگشته‌ات کجاست؟
در حلقه‌های آن خم گیسو نهاده‌ایم

۱. روی و ریا: میان «رو» (=چهره و رخسار) و «روی و ریا» ایهام ساخته است. (در مورد «روی و ریا» و چگونگی ترکیب آن، نک. ح ۲۵/۴.)

روی و ریای خلق به‌یکسو نهادن: گمان می‌کنم شاعر در این عبارت، هم ریای رایج در خلق و هم ریای خود با خلق را همزمان و با استفاده از خاصیت دوسویهٔ ترکیب «روی و ریا» اراده کرده باشد. به هر حال، یک وجه از رها کردن روی و ریا بی‌اعتنایی به مدح و ذمّ آنان در حق خویش است. «چون عارف را دیدی که میان مدح و ذم و ردّ و قبولْ تمییز و تفرقه می‌کند و آن اضداد در دل وی مؤثّرند بدانک کذّاب است.» (یحیی باخرزی، فصوص‌الآداب ۱۰۱) هم از رسول‌الله نقل می‌کند که: «روزی را خدای به تو می‌رساند و تو بر رسیدن رزقْ خلق را مدح کنی.» (همان ۱۰۲)

۲. بار: ایهام: الف. ثقل و سنگینی (معنی لغوی) ب. تعلّق دنیوی (معنی مجازی) نظیر همین معنی دوگانه را در لخت اول این بیت او نیز می‌بینیم:

زیر بارند درختان که تعلّق دارند　　　ای خوشا سرو که از بار غم آزاد آمد

(البته در بیت اخیر معنی ثمر و میوه هم لحاظ شده، که در بیت متن دیده نمی‌شود.)

ضعیف: این نیز می‌تواند ایهام تلقی شود: الف. ناتوان یا کم‌توان (معنی لغوی، از جهت حمل بار و ثقل جهان) ب. لطیف (معنی مجازی، یعنی دلی که با لطافتها خویگر است و بار تعلّق را برنمی‌تابد.)

نهادن: (در آخر بیت) ایهام: الف. گذاردن؛ ب. فرض کردن، گرفتن (در مورد معنی اخیر، نک. ح ۳۶۴/۷.)

می‌گوید: دل من ضعیفتر، و به تعبیری لطیفتر، از آن است که وِزر و وبال جهان را بر خود هموار کند. فرض ما این است که جهان با همهٔ عظمت صوری در حقیقت به یک تار مو بند است و به آسانی فرو خواهد ریخت. پس چه دلیلی دارد که چنین باری را بر روی دلی بگذاریم که مرکز و مجمع لطایف است؟

ننهاده‌ایم: قزوینی بیت را ندارد، اما چنین است در طبعهای معتبر (اگرچه بعضیها بیت را ندارند.) اما روانشاد هروی می‌نویسد: «معنای درستی برای آن نمی‌بینم [...] صورت صحیح بیت این است که در نسخهٔ قدسی آمده: بنهاده‌ایم بار جهان...» («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش چهارم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۵ـ۲۶.) اولاً قدسی هم همان «ننهاده‌ایم» دارد، و فقط در حاشیه نوشته: «بنهاده‌ایم [...] در بعض نسخ چنین دیده شد.» (۳۱۴) ثانیاً، بدان گونه که در معنی بیت عرض شد، گمان نمی‌کنم بیتی درک‌ناپذیر باشد.

۳. از قال و قیل مدرسه حالی دلم گرفت　　　یک چند نیز خدمت معشوق و مَی کنم

(دربارهٔ مدرسه و تلقی منفی از آن در شعر حافظ، نک. ح ۴۵/۲.)

تکرار واج «ق» در لخت نخست شاید مددی کند به نشان دادن همان قال و قیل یا قال و اقوالِ رایج در مدارس یا حوزه‌های دینی.

قزوینی در اینجا علاوه دارد:

هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده‌ایم　　　هم دل بدان دو سنبل هندو نهاده‌ایم

نیساری هم این بیت را در ضبط خود از غزل آورده، اما خانلری آن را در غزل ۳۵۸ جای داده است.

۴. عافیت: در اینجا نه به معنی منفیِ معمول بلکه به عکس، کناره جستن و رها شدن از غوغای جهان و پناه بردن به خلوت دل و درون است.

سلطنت: این نیز به معنی مثبت آمده است، یعنی همان دولت فقر و گدایی درِ دوست، که ملک دو جهان در آن مضمر است.

۵. می‌گوید: اساس کار ما بر جادو و افسون چشم یار است و بسته به این‌که به کدام نظر به ما بنگرد و بر چه وجه تجلّی کند. در مثنوی ۶ نیز:

سرِ فتنه دارد دگر روزگار　　　من و مستی و فتنهٔ چشم یار

۶. بنفشه و سر بر زانو نهادن: بیت از زیباترین تصاویر در حافظ است. بنفشه، جدای از این‌که خود رنگ سوگ و ماتم دارد، از نظر شکل در قسمت اتصال به ساقه دارای خمیدگی است، که آن را به طریق حسن تعلیل به ملال، اندوه، گاه خماری و نظایر آن تعبیر کرده‌اند. (نک. ح ۱۷/۵.) در اینجا نیز شاعر، خود را در حال دوری از چشم مست و نازآلود یار چون بنفشهٔ مغموم و سر به گریبان توصیف کرده است. این مضمون از دیرباز مورد توجه شاعران بوده است؛ منوچهری:

وان بنفشه چون عدوی خواجهٔ گیتی نگون

سر به زانو بر نهاده، رخ به نیل اندوده باز

(دیوان ۴۳)

مجیر بیلقانی:

مسکین بنفشه بر سر زانو نهاده سر　　　با جامهٔ کبود، پریشان و سوگوار

(نقل از گرامی، گل و گیاه ۳۹)

خاقانی:

من چون بنفشه بر سر زانو نهاده سر　　　زانو بنفشه‌رنگ‌تر از لب هزار بار

(دیوان ۶۱۷)

ابن یمین:

مرا چون خار غم در دل شکست از مهر گلرویان

نهادم سر ازین حسرت بنفشه‌وار بر زانو

(دیوان ۵۰۵)

سلمان، در خمیدگی بالای بنفشه:

قد بنفشه چرا شد خمیده؟ چون امروز　　　هنوز غرّهٔ عهد شباب بستان است

(دیوان ۴۵۶)

خود حافظ هم مضامینی دربارهٔ بنفشه با انتساب سوگواری، سجود و غیره به آن دارد، که در باب هرکدام در جای خود توضیح داده شده است.

سودایی: گذشته از معنی آن از نظر سیاهی (که در بیت همراه با رنگ زرد نرگس و نیلیِ بنفشه لحاظ می‌شود) حامل چند معنی چون عاشق، مجنون، شیفته، خیالباز و غیره است. پیشتر کوشیده‌ام تا گوشه‌ای کوچک را از لطافتهایی را که در کاربرد واژهٔ «سودا» در شعر پارسی هست بازگویم. (نک. ح ۱۰/۶.) و اما یکی از نکات پوشیدهٔ بیت، ارتباط میان سودا و نرگس است، و آن باور قدما به تأثیر نرگس در دفع سوداست. ابوریحان: «و از خواص او [نرگس ـ م] آن است که سُدّه‌های سر را بگشاید و درد سر بلغمی و سودایی را تسکین دهد.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۶۹۰) شایان توجه این‌که همین خاصیت را برای بنفشه نیز قایل بوده‌اند، چنان‌که خاقانی اشاره به ترکیب بنفشه و شکر برای دفع سودا می‌کند:

سودا برد بنفشه به شکّر، چرا مرا زان شکّر و بنفشه به سودا رسید کار؟

(دیوان ۶۱۷)

نیز سعدی، در ارتباط شکر با سودا:

سودای لب شکردهانان بس توبهٔ صالحان که بشکست

(غ ۴۱)

بی‌ناز نرگسش: کذا سایه و نیساری؛ قدیمترین نسخ هم همین را دارند، اگرچه برخی «بی‌ناز سرکشش» ضبط کرده‌اند، که احتمالاً تحریفی از همان «نرگسش» است. اما قزوینی دارد: بی‌زلف سرکشش، که جدا از عدم قدمت، به‌راستی از نظر ارزش شعری چه وزنی در برابر آن «ناز نرگس» می‌آورد؟ (ارتباط نرگس و سودا نیز، که ذکر شد، مزیدی بر برتری آن است.)

۷. ابروی یار به صورت مضمر به هلال ماه مانند شده است.

می‌گوید: در آرزوی عید وصال (به جای عید صیام) مثل کسانی که برای تعیین عید رمضان استهلال می‌کنند، به ابروی هلال‌گونهٔ دلدار دیده دوخته‌ایم.

بر بوی عید وصل: قزوینی، سایه و نیساری: در گوشهٔ امید؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است. بنا بر این اشتباهی در گزینش آن از نظر موازین تصحیح صورت نگرفته. البته قدیمترین نسخهٔ پس از آن (حیدرآباد ۸۱۸) دارد: بر بوی وصل عید (که فقط دو کلمه برعکس شده.) بنا بر این، دلیل این‌که جناب نیساری هم مثل قزوینی عمل کرده‌اند بر من پوشیده است. ممکن است ایهام در «گوشه» به کنج چشم، چشم ایشان را گرفته باشد. (در مورد این ایهام، نک. ح ۳۹/۴.)

* * *

این غزل و غزل بعدی دارای وضعیتی بغرنج است و نسخ خطی، و به تبع آنها چاپها، در این باره اختلافاتی دارند، که به برخی اشاره می‌رود. مطلع غزل در قزوینی با تفاوت در لخت اول آمده: عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم... الخ، اما خانلری این لخت را در مطلع غزل ۳۵۸ آورده است. پیشتر دیدیم که قزوینی بیت ۲ (ننهاده‌ایم بار...) را ندارد، در حالی که نیساری آن را در ضبط خود از غزل آورده است. و اما مشکل عمده، وضع خاصی است که این غزل و غزل بعدی (مطابق خانلری) در نسخ خطی دارد. نیساری می‌نویسد: از مجموعهٔ ۳۷ نسخه که در مورد این شعر در اختیار ایشان بوده، در ۲۷ تا فقط یک غزل وجود داشته (که خودشان آن را در ۹ بیت ضبط کرده‌اند. برای اطلاع از کمّ و کیف غزل اصلی و ابیات زاید از نظر ایشان، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۱۱ـ۱۲۱۲.) این در حالی است که خانلری آن ابیات زاید را به صورت غزل بعدی آورده است، شاید برای رعایت احتیاط؛ حال آن‌که قزوینی مثل نیساری قایل به این است که با این وزن و قافیه و ردیف فقط یک غزل را باید به حساب حافظ گذاشت. به‌راستی حق با کدام است؟ آیا می توان پذیرفت که حافظ دو غزل را عیناً به صورت همروال سروده باشد؟ به گمانم قدری بعید می‌نماید. برخی حافظ‌پژوهان هم نظری مشابه این دارند، مثلاً هروی. (نک. مقالهٔ مذکور در ح ب ۲ از غزل حاضر، ص ۲۵.) (توضیحات تکمیلی در شرح غزل ۳۵۸، سخن پایانی، خواهد آمد.)

و اما غزل از حیث محتوی و حال و هوا تا حدودی همچون غزل قبلی (ما بیغمان مست...) است، اگرچه مایهٔ درد و داغ آن قدری کمتر از آن است، مگر در مورد فضای غم و ملال و سر بر زانو نهادن (ب ۶) که آن هم بیشتر به نظر می‌رسد مضمونی شاعرانه، با تأثیرپذیری از مشابهات یاد شده باشد.

۱ عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم
روی و ریای خلق به یکسو نهاده‌ایم
۲ ناموس چندسالهٔ اجداد نیکنام
در راه جام و ساقی مهرو نهاده‌ایم
۳ هشیار و عاقلیم، که بر دست و پای دل
زنجیر و بند از خم گیسو نهاده‌ایم
۴ فرما اشارتی، که دو چشم امیدوار
بر گوشه‌های آن خم ابرو نهاده‌ایم
۵ هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده‌ایم
هم دل بدان دو سنبل هندو نهاده‌ایم
۶ عمریست تا که ما به امید اشارتی
چشمی بدان دو گوشهٔ ابرو نهاده‌ایم
۷ گفتی که: حافظا، دل سرگشته‌ات کجاست؟
در حلقه‌های آن خم گیسو نهاده‌ایم

۱. راه ـ روی: بارها در اشعار با هم آمده‌اند، ظاهراً به جهت تجانس واج «ر» و هجای «آ» و «او»؛ سعدی:

به نوعی دگر روی و راهم نبود   جز او بر درِ بارگاهم نبود
(بوستان ۹۰)
شنیدم که راهم درین کوی نیست   ولی هیچ راه دگر روی نیست
(همان ۱۰۶)

خود حافظ: بر خاک راه یار نهادیم روی خویش... (۲۱۵/۳) و به صورت «ره ـ رو»: رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد... (۱۳۹/۱)

۲. ناموس: آوازه و اعتبار، غالباً از نوع بی‌اعتبار آن (نک. ح ۶۴/۶.)

تفاوت این مضمون در این است که در اینجا نه تنها شهرت و اعتبار خود بلکه نام و آوازهٔ نیاکان خویش را هم به پای سرمستی و زیبایی نهاده است.

۳. زنجیر و بند معمولاً نشانهٔ جنون است، چنان‌که تا کنون بارها دیده‌ایم، لیکن در اینجا به عکس، خِرد و هشیاری راستین در اسارت به دست یار دانسته می‌شود. البته مطابق سنّت عارفانه‌سرایی، به طور کلّی این اسارتْ یکسره دلخواه عاشق است و زنجیر یا سلسله، خود از نمادهای عشق و تعلق به یار است، اما در اینجا به آن تصریح می‌شود.

۴. فرمودن: =کردن در مقام احترام و تکریم

بیت تقریباً همان مضمون را دارد که این بیت در غزل قبلی:

بر بوی عید وصل، چو نظّارگان ماه چشم طلب بر آن خم ابرو نهاده‌ایم

در اینجا هم می‌گوید که امید اشارتی (کمترین لطف و التفاتی) را از ابروی یار دارد.

۵. سنبل: استعاره‌ای سنّتی از گیسو و زلف (نک. ح ۸۱/۵.)

هندو: این نیز از صفاتی است که بسیار به زلف نسبت داده می‌شود، چه از جهت رنگ سیاه هندوان و چه به اعتبار طرّاری، تطاول و رهزنی از جهت دست‌اندازی زلف به دوش و گردن. (نک. «هندو» در: ح ۸۳/۱.)

* * *

هم قزوینی ابیات این غزل را مازاد بر غزل قبلی (عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم...) دانسته (نک. قزوینی، ح غ ۳۶۵) و هم نیساری (چنان‌که در شرح غزل ۳۵۷ در سخن پایانی راجع به آن توضیح دادم.) من هم در همان‌جا بعید دانستم که حافظ دارای دو غزل عیناً با وزن و قافیه و ردیف واحد بوده باشد. اکنون به تأکید حق را به ایشان می‌دهم.

نظری به کل ساختار این غزل و سنجشی حتی سردستی با غزل قبلی، تکرار مکرّراتی عجیب را پیش چشم می‌گذارد، چیزی که مغایر با راه و رسم کلّیِ خواجه است. برای مثال، علاوه بر تکراری که در مطلع غزل در کلّ لخت دوم و کلاً مضمون بیت نسبت به مطلع غزل قبلی هست، اکثر ابیات بعدی عبارت از متغیّرهایی هستند تابع بنمایهٔ گیسو، بنگریم: خم گیسو (۳) سنبل هندو (۵) خم گیسو (۷). دو بیت در لابه‌لای بیتهای اخیر هم بر پایهٔ خم ابروست (در بیت ۴ «خَم» آمده و در بیت ۶ «گوشهٔ» ابرو، که بدلی از «خم» است.) به عبارت دیگر، این دو «خم ابرو» را نیز باید بر آن دو «خم گیسو» (۳ و ۷) افزود تا تکرار مکررْ بهتر معلوم شود. دو بیت ۴ و ۶ تکرار

کامل یکدیگر، حتی با اشتراک در برخی عناصر، هستند. همچنین بیت ۴ تقریباً همان محتوایی را دارد که بیت ۷ از غزل قبلی (بر بوی عید وصل چو نظّارگان ماه...). شاید بدتر از همه، عیناً یکی بودن مقطع هردو غزل است. آری، تکرار در تکرار. فعلها هم در غزل حاضر تکراری‌اند، بدین‌سان که یا «دل بستن» آمده و یا «چشم نهادن»؛ دل بستن به زلف و چشم نهادن بر ابرو. شگفتی از استاد خانلری است که لابد این همه تکرار، خواه پیاپی و خواه متناوب، را ملاحظه کرده ولی باز تصمیم به درج این ابیات در یک مجموعه و به صورت یک غزل گرفته‌اند. آیا تا به حال این همه تکرارهای کلّی و جزئی را مثلاً در دو شعر حافظ نسبت به همدیگر (حتی در مواردی که پای تشابه و اشتراک در محتوی، زمان سرایش، وضع شاعر، فضای خلق شعر و غیره در میان است) دیده‌ایم؟ آیا او را چون برخی معاصران او با چنته‌ای ته کشیده در شعر و افتاده به تکرار مکرّر شناخته‌ایم؟ کجا دیده‌ایم که در دو شعر، دایم به دو بنمایهٔ تکراری و دو فعل مکرّر پیله کرده باشد؟ اینجاست که باید به دقت و حسن تشخیص علّامهٔ فقید، حتی با امکانات محدود او و از نظر نسخ در آن ایام، آفرین گفت. این آفرین وقتی مضاعف می‌شود که می‌بینیم در مورد دو غزل کاملاً همروال ۲۳۳ و ۲۳۴ در طبع حاضر نیز قزوینی فقط یکی را اصیل دانسته و در طبع خود با مطلع: نفس برآمد و کام از تو برنمی‌آید... درج کرده است. (نک. شرح دو غزل مذکور، سخن پایانی.)

۱ ما بدین در نه پیِ حشمت و جاه آمده‌ایم
از بدِ حادثه اینجا به‌پناه آمده‌ایم
۲ رهروِ منزل عشقیم و ز سرحدّ عدم
تا به‌اقلیم وجود، این همه راه آمده‌ایم
۳ سبزهٔ خطّ تو دیدیم و ز بستان بهشت
به طلبکاری این مِهرگیاه آمده‌ایم
۴ با چنین گنج که شد خازن آن روح امین
به گدایی به درِ خانهٔ شاه آمده‌ایم
۵ لنگر حلم تو، ای کشتی توفیق، کجاست؟
که درین بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم
۶ آبرو می‌رود، ای ابر خطاپوش، ببار
که به دیوان عمل، نامه‌سیاه آمده‌ایم
۷ حافظ، این خرقهٔ پشمینه بینداز، که ما
از پی قافله با آتش آه آمده‌ایم

۱. ظاهر بیت ساده است و بی‌نیاز از توضیح، امّا احتمالاً اشاره دارد به این‌که منِ نوعی برای خوش و آسان‌گذرانی و کامرانی یا تنعّم به جهان نیامده‌ام بلکه این نزول بر اثر یک حادثه و به ناگزیر بوده است. ابیات بعد نشان می‌دهد که شاعر قصد دارد ماجرای خلقت آدم و آنگاه حادثهٔ رانده شدن از بهشت را بازگو کند.

بیت، چنان‌که به‌ویژه لخت دوم آن بر زبانها جاری است، منزلت مَثَل یافته (اگرچه در امثال و حکم دهخدا ضبط نشده است.)

۲. حافظ از بهر تو آمد سوی اقلیم وجود... (۱۶۰/۹.)

وجود ـ عدم: چیزی نیست که بتوان در سطری چند جای داد؛ پس به بیانی از آن از زبان یک عارف بسنده می‌شود: «ای درویش! تو بعد از وجودْ چیزی دیگر ادراک نمی‌توانی کردن، و فهم تو بدان نمی‌رسد. عالمِ وجودْ دیگر است، و عالم عدمْ دیگر است. در عالم وجودْ خلقان بسیاراند، و در عالمِ عدم هم خلقان بسیاراند؛ وَ هرچیز که

در عالم وجود موجود است، ذات آن چیز از عالم عدم است، و هر چیز که در عالم عدم معدوم است، وجه آن چیز از عالم وجود است. ای درویش! از عالم وجود تا به عالم عدم چندین راه نیست، و در میان ایشان تفاوت بسیار نیست، هردو در هم بافته‌اند و از یکدیگر جدا نیستند. عدمْ عالم اجمال است، و وجودْ عالم تفصیل است؛ عدم کتاب مجمل است، و وجود کتاب مفصّل است؛ عدمْ لوح ساده است، و وجودْ لوح منقّش است. چون لوح منقّش را از نقش پاک کنند، آن لوح در عالم عدم است، و چون لوح ساده را منقّش گردانند، آن لوح در عالم وجود است. این مقدار تفاوت است میان عالم وجود و عالم عدم. هر روز چندین کاروان از عالم عدم به عالم وجود آیند و مدّتی درین عالم بباشند؛ و هر روز چندین کاروان از عالم وجود به عالم عدم روند و مدّتی در آن عالم بباشند. و حقیقت این سخن آن است که مفهوم و معلوم عاقلان از سه حال خالی نباشد: یا واجب بود، یا ممکن باشد، یا ممتنع بود. واجبْ وجودی است که هرگز معدوم نگردد و عدم وی محال است؛ و ممتنعْ عدمی است که هرگز موجود نگردد و وجود وی محال است، و ممکن چیزی است که هردو طرفْ برابر است و وجود وی محال نیست و عدم وی هم محال نیست. شئ دو عالم دارد: یکی عالم وجود و یکی عالم عدم. گاهی در عالم وجود می‌باشد، و گاهی در عالم عدم می‌بوَد.»
(عزیز نسفی، الانسان‌الکامل ۱۷۱ـ۱۷۲)

۳. سبزهٔ خط: نظیر خط سبز؛ سعدی:

همه دانند که من سبزهٔ خط دارم دوست　　نه چو دیگر حیوانْ سبزهٔ صحرایی را
(غ ۲۰)

(نک. «خط» در: ح ۳/۴.) سبزهٔ خط، به‌ویژه در اینجا که «مهرگیاه» خوانده شده و به عالم محبت مرتبط شده، عنصری است جمالی که دل جمال‌پرستان را جذب و جلب به عشق می‌کند. این سبزه به تعبیری در مقابل آن «سبزه» است که معنی علف دارد و کنایتی از حیوانیت موجود در جسم آدمی است و خاستگاه خواهشهای خوارمایهٔ خاکی، همچنان‌که سعدی فرمود؛ همان‌که نجم رازی «سبزهٔ شجرگی» (مرتبط با شجر و علف) می‌خواند، و می‌گوید که سر فرود آوردن بدان از «دون‌همّتی و ابله‌طبعی» است، در برابر «طلب ثمرگی». با آن در نهایت می‌توان اهل بهشت و درجات شد، اما وصول به معرفت، تنها با این میسّر خواهد بود. (نک. مرصاد ۱۰۵.) حافظ نیز می‌گوید که سبزهٔ خطّ دوست که به دَور رخسار او می‌گردد به ما درس مهرورزی می‌دهد:

ز خطّ یار بیاموز مهر با رخ خوب　　که گِرد عارض خوبان خوش است گردیدن

مهرگیاه: = مردم‌گیا(ه) اِستَرَنگ، سَتْرَنگ، شَترنگ، ساپرک، سابیزک، سابیزج، سگ‌کَنک، یَمْرود، یمرو، یمرَده (صورت اخیر در برهان) یمرد (رشیدی) در کتاب امام موفق هروی: یَبْروج [ظ. تصحیف «یبروح» ـ م] دو جنس است: هندی و نبطی، و هندی را یبروج‌الصّنم گویند و نبطی را اصل‌السّرح... و استعمال کنند طبیبان این اصل‌السرح را و او لفاح است. الابنیه، چاپ بهمنیار ۳۴۷؛ زلیگمان ۲۷۰. یبروج را یبروح با حای مهمله نیز نوشته‌اند... یبروج معرّب است و در لغت پارسی دو صورت آدمی را گویند... به لغت سریانی یبروجی گویند و به پارسی سابیزک گویند و سابیزج نیز گویند، و میوهٔ او را لفاح گویند، و چون او را از اصل بشکافند، دو صورت از او بیرون آید به شبه آدمی، یکی نر و یکی ماده. محمد زکریا گوید یبروج هندی چوب‌پاره‌ها باشد به اشکال مختلف و لون او خاک‌فام بود و اندکی به زردی زند... و او را مهرگیاه و سگ‌کَن نیز نامند، چه در میان عوام مشهور است که هرکه او را قلع کند باعث هلاک اوست... و این معنی اصلی ندارد... و نبات مزبور شبیه [است] به عُلَّیق که به ترکی بکور تکن نامند و به قدر زرعی و برگش شبیه به برگ انجیر و باریکتر از آن و ثمرش سرخ و به قدر زیتونی و در بوی شبیه به میعهٔ سایله و گلش سفید. تحفهٔ حکیم مؤمن ۲۶۴ (منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۴۱۵ـ۴۱۸، به تلخیص) گیاه دائمی نواحی معتدل، که در داستانها موضوع افسانه‌های بسیار بوده. ریشه‌های آن را در قرون وسطیٰ وسیلهٔ مسموم کردن اشخاص قرار می‌دادند. این ریشه‌ها کمابیش به شکل انسان است یا آنها را دستکاری کرده به شکل آدمکها درمی‌آورند، و عوام برای آنها خواصّ جادویی قائل‌اند. مادّهٔ سمّی آن آتروپین atropin است. (مصاحب) گیاهی از جنس *Atropa* [که آتروپین یاد شده به صورت مادهٔ تزریقیِ تسکین‌دهندهٔ درد از آن مأخوذ است ـ م] متعلق به خانوادهٔ *Solanaceae* یا تیرهٔ بادنجان، در انگلیسی mandrake که تحریفی از نام گونهٔ آن mandragora است. = یبروح‌الصنم؛ یبروح سریانی است به معنی صاحب دو صورت، و یبروح‌الصنم به معنی بت یا پیکری با دو صورت است. ریشهٔ آن شکلی عجیب و غریب دارد. آن را شبیه به مرد و زنِ به هم پیوسته دانسته‌اند که دستها را بر همدیگر حمایل کرده و پاها را در هم محکم ساخته‌اند به طوری که پای راست مرد بر پای چپ زن افتاده و پای زن برعکس. شاید وجه تسمیهٔ گیاه، همین برداشت مهر دو نفر با هم باشد. انوری:

قضا به قوّت باران فتح باب کفش　　　به خاصیت بدماند ز شوره مهرگیاه

(دیوان ۴۱۳،۱)

=گیاه مهر؛ اوحدی:

گیاه مهر بروید ز خاک منزل تو　　　که من ز دیده برو آب مهر می‌بارم
(دیوان ۲۷۶)

اسامی دیگر و قدیمتر آن در شعر فارسی (اِسترنگ، سَترنگ و شترنگ) همه به معنی شطرنج هستند. گفته‌اند شطرنگ را از آن روی چنین نامیده‌اند که بیشتر مهره‌ها مانند ریشهٔ شترنگ، شکل آدمی دارد. شاید هم این تشابه نامْ ناشی از آن باشد که در بازی شطرنج دو نفر روبروی هم به شکل ریشهٔ شترنگ قرار می‌گیرند. (گرامی، گل و گیاه، ذیل «مهرگیاه»، با قدری کاست و فزود؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ مدخل ۳۴۷ـ۳۵۱.) مؤلف انیس الناس مهرگیاه را همان عشقّه می‌داند: «عشق از عشقّه گرفته‌اند و عشقّه درختی است که این خاصیت [زرد و نزار و خشک کردن هر کسی که گیاه به آن بپیچد ـ م] دارد، و به فارسی آن را مهرگیا خوانند.» (۱۴۳) اما عشقّه ظاهراً گیاهی چون پیچک و متفاوت با مهرگیاه است. در ادب پارسی با مهرگیاه مضامین بسیار ساخته‌اند که اغلب بر پایهٔ نام «مهر» در این ترکیب است؛ انوری، به صورت «مردم‌گیاه»:

وَآندر زمین مملکت از حرص خدمتت　　　مردم‌گیاه رسته به جای نبات باد
(دیوان ۲،۵۸۳)

سعدی، مهرگیا:

مهربانی ز من آموز و گرم عمر نمانَد　　　به سر تربت سعدی بطلب مهرگیا را
(غ ۶)

اسدی طوسی در ذیل «استرنگ» این بیت را از عسجدی آورده، که در آن (همچون نظایر متعدد آن) این گیاه از چین دانسته شده:

هند چون دریای خون و چین چو دریابار او
زین قِبَل روید به چین بر شبه مردم استرنگ
(لغت فرس)

جمال عبدالرزاق نیز:

نسیم خُلقت اگر بگذرد به چین، نه عجب　　　که جان‌پذیر شود در دیار چین سترنگ
(دیوان ۲۱۹)

به نظر می‌رسد بیت از بازیافت خاطره‌ای ازلی سخن می‌گوید: خط سبزِ همچون مهرگیاهِ یارْ احتمالاً نمودگاری است از عالم سرسبز و مصفای تألّف ارواح، و اصل غایت خلقت ما آدمیان این است که با مشاهدهٔ این نمونهٔ مثالی به آن ایام ازلی و الستی خویش بازگردیم.

۴. روح امین: = روح‌الامین، لقب جبرئیل در قرآن: نَزَلَ بِهِ الرّوح الامین (شعراء ۱۹۲) = جبرئیل، فرشتهٔ وحی (قرشی، قاموس قرآن) یکی از چهار مَلَک مقرّب (سهٔ دیگر: اسرافیل، میکائیل، عزرائیل) روح، نام جبرئیل و امین، صفت اوست، و خطاب امین از آن یافت که آنچه از کلام خدا می‌شنید بعینه پیش پیغمبر ادا می‌کرد. (غیاث) میبدی روح‌الامین را «روح استوار جبرئیل» معنی کرده. (کشف‌الاسرار ۱۵۳،۷) در النوبة‌الثالثة: «جبرئیل به صورت ملک آمدی روحانی و لطیف تا به دل رسول (ص) پیوستی و اطلاع اغیار در آن نبردی [...] تا در مکاشفه است و مشاهدت، جبرئیل در میان گنجد اما چون به معاینت رسد و استیلای قرب، جبرئیل و غیر او درنگنجد.» (همان ۱۷۲) = حامل وحی؛ سعدی:

بدو گفت سالار بیت‌الحرام   که:ای حامل وحی، برتر خرام

(بوستان ۳۶)

۵. واژه‌های «بحر» و «کرم» یادآور این شریفه‌اند: و لَقَد کَرَّمْنا بنی‌آدمَ و حَمَلْناهُمْ فی البَرِّ و البحر (اِسراء ۷۰) نیز وقتی «حلم» قلب مکانی (در بدیع: قلب بعض) بیابد می‌شود «حمل» که فعل آن در آیه آمده، و بعید نیست که شاعر قصد تداعی یا تبادر «حمل» را نیز داشته تا سخن او شباهت بیشتری به آیه پیدا کند. همچنین به نظر می‌رسد در «کشتی توفیق» نظری هم به کشتی نوح در قرآن هست، و «غرق گناه» هم مغروقان گناهکار را تداعی می‌کند.

حلم: «عبارت است از کَظْم غیظ و احتمالْ [= تحمّل ـ م] اذیت خلق خدای را، نه از سر عجز.» (مصباح‌الهدایة ۳۵۵)

کرم: «حسن عِصام شیبانی را به خواب دیدند. گفتند او را که: خدای با تو چه کرد؟ گفت: از کریم چه آید بجز کرم؟» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۷۰۶ـ۷۰۷) (دربارهٔ «کرم» نک. ح ۶۹/۴.)

۶. عبید:

گرچه ما نامه‌سیاهیم، ببخشای، که ما   روسیاهیم، از آن نامه سیاه آوردیم

(کلیات ۸۶)

دیوان عمل: استعاره از روز حساب؛ = دیوان حساب، روز داوری؛ و یا می‌توان گفت که عمل به دیوان مانند شده است. به هر حال در قدیم دیوانی به نام «دیوان عمل» وجود نداشته است، و لذا باید آن را به یکی از دو صورت مذکور تأویل کرد. کاربردی مشابه هم هست: دیوان سیاه کردن؛ سعدی:

ز غِیبت چه می‌خواهد آن ساده مرد / که دیوان سیه کرد و چیزی نخَورد؟
(بوستان ۱۵۹)

بـــه دوزخ بَـرَد مُـدبری را گـناه / کـه پیمانه پر کـرد و دیـوان سیاه
(همان‌جا)

خود حافظ، در سیاهیِ نامه:

از نـامهٔ سـیاه نـترسم، کـه روز حشـر / با فیض لطف او صد ازین نامه طی کنم

سـیاه‌نامه‌تر از خـود کسـی نـمی‌بینم / چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود؟

خـطاپوش: کـذا قـزوینی؛ سـایه و نـیساری: خـطاشوی؛ امـا قـدیمترین نسـخه (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: خطاپوش، امـا پس از آن، لنـدن ۸۱۳ـ۸۱۴ و ایـاصوفیه ۸۱۶: خطاشوی، و بعد از این‌دو، نسخهٔ حیدرآباد ۸۱۸ مجدداً: خطاپوش. بنا بر این اختیار «خطاپوش» کار درستی است، اگرچه احتمال «خطاشوی» هم هست، که برخی از آن جانبداری می‌کنند، مثلاً هاشم جـاوید، کـه اسـتدلال مـی‌کند: ابـر شـوینده است نـه پوشنده. (نک. حافظ جاوید ۳۹۷ـ۳۹۸.) شاید ایشان این را لحاظ نکرده‌اند که ابر، پیش از آن‌که چیزی را بشوید، اجرام سماوی را مـی‌پوشاند. در بـیت نـیز، هـم مـی‌توانـد خاصیت پوشندگی یا ستر داشته باشد و هم شویندگی و ازاله. در هر حال، در درجـهٔ نخست باید به حکم نسخ عمل کرد، و نه به حسب سلیقه.

۷. قافله: احتمالاً قافلهٔ عشّاق مراد است، و شاعر در برابر صوفی ملبّس به کسوت ظاهر، درون دردمند عاشق و آه او از ژرفنای وجود را نشانده، چون همین آه آتشین، هرچه را که نشان از ظاهر و ظاهرپرستی دارد می‌سوزاند. پیداست آتش اگر در پشم افتد به سرعت آن را می‌سوزانـد. ارتـباط «آتش» و «قـافله» مـمکن است در آتش یـا خاکسترِ به جای مانده از قافله باشد و شاعر قصد تداعی آن را نیز داشته باشد.

❋ ❋ ❋

غزل، اگرچه دارای بیان روایی نیست، اما چنان‌که اشاره شد بـه نـظر مـی‌رسد در مجموعْ ماجراهای آدم را از هـنگام خـلق، گـندم‌خواری، طـرد از بـهشت، و انـابه و استغفار به زبان اجمال و اشارت بازمی‌گوید. شاید اشاره به آمدن به جهان از عدم (ب ۲) گویای این معنی باشد. سبزهٔ خط، هرچند عنصری جـمالی است، ولی مـی‌توانـد ایهامی به گندم داشته باشد (مگر خال عصیان را ملاحت‌افزای عبودیت نخوانده‌اند؟) ابیات بعد هم حاوی طلب غفران الهی‌اند. حافظ چند غزل با محتوای کلّی خلقت آدم،

نزول و عروج مجدّد یا عشقی که بنیاد آن بر بازگشت به جوار حق است دارد، مثل: خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت... (غ ۱۷) در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد... (غ ۱۴۸) فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم... (غ ۳۱۰) من دوستدار روی خوش و موی دلکشم... (غ ۳۲۹) و غیره، که از الگویی کلّی در حول و حوش فرود آمدن و فرارفتن پیروی می‌کنند. همهٔ آنها هم دارای بیان روایی یا داستانی نیستند. غزل حاضر را هم می‌توان از نظر همین الگو در شمار آن اشعار دانست. (برای اطلاع از تحلیل این نگارنده به شرح هریک از آنها، به‌ویژه در سخن پایانی بنگرید.)

۱ فَتوِیِ پیر مغان دارم و قولیست قدیم
که: حرام است می آنجا که نه یار است ندیم
۲ چاک خواهم زدن این دلق ریایی، چه کنم؟
روح را صحبت ناجنسْ عذابیست الیم
۳ تا مگر جرعه فَشاند لب جانان بر من
سالها تا شده‌ام بر در میخانه مقیم
۴ مگرش خدمت دیرین من از یاد برفت
ای نسیم سحری، یاد دهش عهد قدیم
۵ بعد صد سال اگر بر سر خاکم گذری
سر برآرد ز گِلم رقص‌کنان عَظْم رَمیم
۶ دلبر از ما به صد امّید ستد دل اوّل
ظاهراً عهد فرامش نکند خلق کریم
۷ غنچه، گو: تنگدل از کار فروبسته مباش
کز دم صبح مدد یابی و اَنفاس نسیم
۸ فکر بهبود خود، ای دل، ز دری دیگر کن
درد عاشق نشود به به‌مداوای حکیم
۹ گوهر معرفت اندوز که با خود ببری
که نصیب دگران است نِصاب زر و سیم
۱۰ دامْ سخت است، مگر یار شود لطف خدا
ورنه، آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم
۱۱ حافظ، ار سیم و زرت نیست، چه شد؟ شاکر باش
چه به از دولت لطف سخن و طبع سلیم؟

۱. سعدی، با تأثیرپذیری خواجه:
امشب آن نیست که در خواب رود چشم ندیم
خواب در روضهٔ رضوان نکند اهل نعیم
(غ ۴۳۱)

عماد فقیه، او هم متأثر از سعدی:

دلم از درد تــو روزی کـه کـند جـان تسـلیم
بــرود از ســر کــوی تــو بــه جنّات نـعیم
(دیوان ۲۱۱)

حرام بودن باده بدون یار: پیشتر داشت:

در مذهب مـا بـاده حـلال است، ولیکـن   بی‌روی تو، ای سرو گل‌اندام، حرام است

در ارتباط میان باده و محبوب شاعر، نخستین چیزی که به نظر می‌رسد همان پیوند همیشگی عشق با مستی است، اما وجهی دیگر نیز در این باره می‌تواند اعتبار شود، و آن این‌که ملاک و معیار در حلّیّت و حرمت باده، خودِ محبوب است. آنگاه که یار در کنار باشد و باده در حضور او خورده شود، این باده از جهت ماهیت و کیفیت قـطعاً مورد تأیید اوست. حال، گیریم که او، به فرض محال، حکم بر نوشیدن مَی انگوری کند یا باری مخالفتی با آن نکند؛ عاشق کیست و کجا یارای آن دارد که در برابر ارادهٔ او دم بزند؟ پس در حضور دلدار می‌توان از هرگونه تردید و وسواسی در این باره آسوده بود. اما وقتی یار حضور ندارد ممکن است که بـاده از نـوع نـاروای آن بـاشد، یـا از گونه‌ای باشد که به هر دلیلی تجانسی با دوست و خواست و پسند او نداشته باشد.

۲. چاک زدن دلق: اصطلاحات صوفیانه‌ای چون خَرق، تخریق، تمزیق، ضـرب، جرح، و نیز تعابیری ساده‌تر و عام‌تر از قبیل دریدن، قبا کردن (ح ۱۳۳/۵) و غیره در خصوص خرقه، همگی به یک معنی‌اند: پاره کردن آن (خواه به میزانـی کـمتر، مـثل شکافتن گریبان، و خواه بیشتر، یعنی تکّه تکّه کردن) بر اثر شوق و وجد، به‌ویژه در مجالس سماع و قوّالی. اگرچه چاک زدن آن از سوی شاعر در این موضع نه به عنوان انجام این آیین صوفیانه بلکه دقیقاً به منظور طعن و طرد خرقهٔ آلوده به ریاست، لیکن از آن‌روی که به هر حال از یک اصطلاح این قوم سود جسته، و نیز اشعار فـراوان از حافظ و دیگران بر مبنای همین معناست، توضیحاتی را دربارهٔ آن ضروری می‌داند.

مطابق این آیین متصوفه، معمولاً خـرقهٔ دریـده (=مـخروقه، مُـمَزَّقه، مـضروبه، مجروحه) چون هدیه‌ای به قوّال چیره‌دست و برانگیزندهٔ وجـد و شـور انـداخـته و بدین وسیله به او اهدا می‌شد، و غالباً آن را دوباره به تن نمی‌کردند. این کار موافقان و مخالفانی داشته است. برخی مخالفان (غالباً از متشرّعه و اهل زهد) آن را تظاهر و یا دست‌کم اسراف، و به هرروی ناپسند، می‌دانستند. هواداران آن هم به نوبهٔ خود به آنان پاسخ می‌داده و مثلاً می‌گفته‌اند: کدام اسراف؟ در راه دوستْ جان نیز بهایی ندارد، چه رسد به جامه؛ یا به گفتهٔ خود خواجه:

سروبالای من آنگه که درآید به سماع　　　چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد؟

(برای اطلاع بیشتر از آرا در این باب، نک. علی‌محمد سجّادی، جامهٔ زهد ۲۳۷ـ۲۴۱.) به چند نمونه از مضامین در این باره در شعر و نثر پارسی بنگریم؛ سنایی، در سماع قرآن:

جان چو آن خواند، لقمه چرب کند　　　هرکه بشنود، خرقه ضرب کند

(حدیقه ۴۷)

سید حسن غزنوی (که خود فردی متشرّع بود، ولی از این آیین برای ساختن مضمون سود جسته):

آنی که خرقه ضرب کند هر سپیده‌دم　　　این گنبد مرقّع‌پوش از سماع تو

(دیوان ۲۹۲)

خاقانی (دریدن و انداختن خرقه با هم):

خرقهٔ فُستُقی بدرّد چرخ　　　تا به مرغ نواگر اندازد

(دیوان ۱۲۲)

بهاءِ ولد: «من این خرقهٔ وجود را می‌خواهم تا ضرب کنم چو فرسوده پیراهنی که در روی و گلوی من آمده است.» (معارف ۱۱) مولانا (دریدن و ضرب کردن، با هم):

ای صوفیان عشق، بدرّید خرقه‌ها　　　صد جامه ضرب کرد گل از لذّت صبا

(کلیات ۱،۱۲۲)

زان خرقهٔ خویش ضرب کردیم　　　تا زین به قبای شُشتر آییم

(۳،۲۶۷)

صحبت ناجنس: حافظ پیشتر داشت:

نخست موعظهٔ پیر صحبت این حرف است　　　که: از مصاحب ناجنس احتراز کنید

پرهیز از مصاحب ناجنس و صحبت ناجنس نیز چیزی است که صوفیه بر آن تأکید بسیار کرده‌اند. یحیی باخرزی: «و از آداب صوفیه آن است که صحبت با جنس خود دارند یا با کسی که چیزی از او استفادت کنند.» (فصوص‌الآداب ۱۰۶) در باب مجلس سماع هم: «و ناجنس باید که البته نباشد، که با ناجنسْ صحبتْ ورای همه عذابهاست.» (همان ۲۰۹) به هر حال هرگونه عامل ضدّ و نامتجانسی از نظر بنیاد اندیشه‌های عارفانه، امری ابلیسی و بازدارنده از مسیر تکامل و طیّ طریق است. و اما در بُعدی عام‌تر، سعدی دربارهٔ رفیق گفته است:

یارا، بهشت صحبت یاران همدم است　　　دیدار یار نامتناسب جهنّم است

(غ ۷۶)

و اما حافظ در بیت متن از یک شیوهٔ هنری سود جسته، یعنی تشخیص یا آدم‌نمایی، بدین سان که یک شئ یعنی دلق ریایی را چون انسانی توصیف و صفت «ناجنس» را به آن اطلاق کرده، و پیداست این ناجنس خواندن خرقه، تعریضی به صاحب آن (صوفی) است. اگر به جای بهره گیری از این شیوه به صورت سرراستْ خود صوفی را چنین می‌خوانْد، چیزی بیش از تکرار مکرّر نمی‌بود. همچنین به این نکته نیز باید توجه داشت که برای هر آن کسی که در درون خرقهٔ خود روحی لطیف و مصفّا دارد، دلق پشمین با خشونت ذاتی آن در حکم معاشری ناجنس و ناسازگار است، چه رسد که این جامه به‌ریا نیز آمیخته باشد. (نیز در مورد مطلق خرقه، نک. ح ۲/۳؛ خرقه انداختن: ح ۲۵۲/۵؛ و خرقه سوختن، که آن را بسیار به کار گرفته است: ح ۲۰۵/۸.)

۳. جرعه فشاندن لب: استعاره‌ای است یا از بوسه و یا سخن دلنواز یار، که هردو هم مستی‌بخش‌اند.

سالها تا شده‌ام: قزوینی و سایه: سالها شد که منم؛ نیساری، نزدیک به این: سالها شد که شدم؛ در ضبط خانلری، از نظر دستوری، گمان می‌کنم که جای فعل ربطی خالی باشد، یعنی صورت درست یا بهنجار آن چنین است: سالهاست تا شده‌ام، که پیداست مخلّ وزن خواهد بود، و بعید هم نیست که این حذف به لحاظ انطباق با وزن صورت گرفته باشد، اما در ضبط قزوینی نقصی از این بابت مشهود نیست. البته مشکل اینجاست که دقیقاً چهار نسخهٔ اقدم (در فاصلهٔ ۸۱۳ تا ۸۲۱) همگی مثل خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۳۵.) نمی‌دانم استاد فقید، و حجّت در زمینهٔ دستور و امور زبانی، آیا چنین نقصی را مشاهده کرده‌اند یا نه؟ اگر پاسخ مثبت بوده باشد، آیا نمی‌بایست از ضبط صحیح دیگر نسخ سود می‌جستند؟ به هر حال یکی از بایسته‌ها در امر تصحیح متن، پرهیز از خطا یا نقص واژگانی یا دستوری است.

۴. مگر: اینجا شاید، گوییا، ظاهراً

ش: (لخت اول) شناسهٔ اضافی مقدّم واقع شده، متعلق به «یاد» (=از یادش برفت.)

خدمت: این واژه و مشتقات آن چون خدمت کردن، خدمتکار و غیره عملاً یا معمولاً در اشعار مدحی و خطاب به شاهان و بزرگان حکومت به کار می‌رود، بجز مواردی از این دست:

گل مراد تو آنگه نقاب بگشاید　　　که خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد

(که البته در اینجا معنایی متفاوت از کاربرد عادی دارد.) بیان موجود در بیت متن از آن

سنخ است که برای گوشزد کردن خدمت خود و بی‌حاصل ماندن از آن به کار می‌رود، درست مثل این بیت او خطاب به پادشاه:

گویی برفت حافظ از یاد شاه منصور — یا رب، به یادش آور درویش پروریدن

آیا این از شمار موارد بسیاری نیست که، حتی در ضمن ابیات عرفانی، اشاراتی هم بر مبنای روابط خادم و مخدوم درج می‌کند؟ حافظ معمولاً مغایرتی میان عرفان و این‌گونه اشارات به ممدوح نمی‌بیند.

یاد دادن: اینجا در وهلهٔ نخست به معنی به یاد کسی آوردن (کاربرد قدیم) است، اگرچه به معنای آموختن نیز در قدیم (مثل عصر ما) بسیار به کار می‌رفته است، مثل:... چکنم؟ حرف دگر یاد نداد استادم (۳۱۰/۵)

۵. از جهت مضمون، متأثر از سعدی است:

مرده از خاک لحد رقص‌کنان برخیزد — گر تو بالای عِظامش گذری «و هیَ رمیم»
(غ ۴۳۱)

اما لخت نخست از نظر زبان به بیت امیرخسرو نزدیک است:

از پس مرگ اگر بر سر خاکم گذری — بانگ پایت شنوم نعره‌زنان برخیزم
(دیوان ۴۱۵)

(دربارهٔ رقص مرده و استخوانهای پوسیده در گور به شوق معشوق و یا بشارت وصال یا لقا، پیشتر نمونه‌های متعدد از اشعار داده شده است؛ نک. ح ۳۲۸/۴.)

عَظم رمیم: = استخوان پوسیده و فروریخته، برگرفته از قرآن (نک. ح ۳۸/۷.)

۶. ظاهراً؟ ظاهرا؟: هرچند اصل این‌گونه قیودِ برگرفته از تازی به تنوین است، اما در تداول پارسی، در برخی موارد به صورت مدّ (آ) گفته می‌شود. آیا نمی‌توان گفت در این مورد نیز چنین خوانشی معمول بوده است؟ (نک. «غالبا» در: ح ۱۵۴/۱.)

خلق: در درجهٔ نخست «خَلق» (به فتح) زیرا ممکن است شاعر، مثل موارد متعدد مشابه، خواسته باشد دلبر را موجودی بشری و مخلوق فرانماید، اما اگر چنین قصدی نباشد «خُلق» (به ضم) هم از طریق اسناد مجازی می‌توان خواند. و اما بیت احتمالاً بر پایهٔ مَثَل «الکریمُ اِذا وَعَدَ وفیٰ» (گلستان ۵۴) است، یعنی تعریض در موضع تحریض. همین امر نیز خوانش «خَلق» را موجّه‌تر می‌نماید.

۷. غنچه مظهر فروبستگی، خونین‌دلی و گرفتگی دل (گاه «قبض» مصطلح صوفیه) است، مگر آنگاه که به مدد باد یا نسیم سحری و صبا می‌شکفد. این مضمون را حافظ ظاهراً دوست می‌داشته و بارها آن را با دل‌انگیزترین شکل ممکن بازگفته است، همچون:

دلا، چو غنچه شکایت ز کار بسته مکن — که باد صبح نسیم گره‌گشا آورد
چو غنچه، گرچه فروبستگیست کار جهان — تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

۸. سعدی، در غزل پیشگفته:

عاشق آن گوش ندارد که نصیحت شنود — درد ما نیک نباشد به مداوای حکیم

تأثیرپذیری حافظ از آن محرز می‌نماید، به‌ویژه که او نیز چون سعدی «حکیم» را با ایهام به هردو معنی آن (طبیب + اهل حکمت و فلسفه) آورده است.

۹. نِصاب: نک. ح ۳۲۴/۲.

بیت بر مبنای تناسبهایی چون گوهر، زر و سیم، و جناس اشتقاق، همراه با جناس وسط، میان «نصیب ـ نصاب» قرار دارد.

لخت دوم را به دو صورت می‌توان توجیه کرد: یکی این‌که صاحبان نصاب اموال در دنیا کامیاب‌اند، ولی تو در کسب معرفت بکوش؛ دوم این‌که افراد دلخوش به مال دنیا باید تبعات آن را هم بر خود هموار کنند (به مصداق مَثَل معروف: هرکه بامش بیش...). دارندگان نصاب مال باید زکات هم بدهند، در حالی که گوهر و گنج معرفتْ معاف از نصاب دادن است (و یا به فرض هم که می‌گویند زکات علمْ آموختن آن است، این زکات مجازی است، و البته برخلاف مال، با ادای زکاتْ چیزی هم از آن کم نمی‌شود.) به نظر می‌رسد این هم از دوپهلوگویی‌های حافظ باشد.

اندوز: کذا نیساری و سایه؛ قزوینی: آموز، که در حکم غلط است، زیرا در ترکیبات تشبیهی از این دست، فعل بر مبنای مضاف می‌آید، نه مضافٌ‌الیه، مثلاً «گل مراد» را می‌چینند، نه برمی‌دارند. قدیمترین نسخ هم، بجز اصغر مهدوی ۸۲۱ (که «آموز» دارد) همگی «اندوز» دارند.

۱۰. دام: با توجه به محتوای ابیات قبل، به نظر می‌رسد مراد شهوات و تعلّقاتی است که در حیات اینجهانی همچون دامی بر سر راه آدمی است، و گریز از آن نیز جز به یاری حق ناممکن. در صورت تبعیت آدمی از هوای نفس، چه مزیتی را برای او نسبت به دامگذار اصلی (شیطان) می‌توان قایل شد؟

شیطان: «نام او پیش از معصیت عزازیل بود. چون معصیت کرد، خدای تعالی او را از صفّ فریشتگان براند [...] و ابلیس نام کرد او را.» (تفسیر ابوالفتوح ۱، ۲۱۲) این هم سخنی در فرق میان شیطان و ابلیس: «ای درویش! شیطانْ دیگر است و ابلیسْ دیگر است. شیطانْ طبیعت است و ابلیس وهم است.» (عزیز نسفی، الانسان‌الکامل ۱۴۹)

رجیم: رَجْم (مصدر مجرّد) = قتل، و اصل آن سنگ زدن است. (صحاح) رجیم در

عربی صفت مشبّهه و فعیل به معنی مفعول است یعنی مرجوم (= سنگ‌زده) = رانده شده، رانده از درگاه خدای تعالی، مردود، مرجوم، شوم، مشئوم، مشئومه، ملعون، ملعونه، لعین، لعینه، گجسته، گجستک (دهخدا، یادداشت مؤلف) بنا بر این، اصل معنی آن راندهٔ درگاه حق است، اگرچه از جهاتی دیگر هم رجیم یا مرجوم تلقی می‌شود، همچون زدن سنگریزه بر میلی به نام جمرهٔ عقبه به نیت شیطان و راندن او در یکی از مناسک حج به نام رَمْی جمرهٔ عقبه، یا این‌که مطابق قرآن کریم، شهاب ثاقب در پی شیطان می‌رود تا او را نیزه زند، که در این باره گفته‌اند: آنگاه که شیطان آهنگ آسمان کند فرشتگان به دفع او برمی‌خیزند و شهاب در حکم تیر یا نیزه‌ای است که فرشتگان بر او می‌زنند. این را نیز رجم شیطان می‌خوانند.

احتمال می‌دهم که حافظ در اینجا نظری هم به این سخن شیطان، خطاب به خداوند داشته باشد: فَبِعِزّتِکَ لَأُغْوِیَنَّهُمْ اَجمعینَ، اِلّا عِبادَکَ مِنهُمُ اَلمُخلِصونَ (ص ۸۲، ۸۳) (به ارجمندی تو سوگند که همگی آنان را گمراه خواهم کرد، مگر از میان آنها بندگان نابت را.) ممکن است «دام سخت است» تعبیری باشد از این سوگند سخت شیطان به جلال الهی که همهٔ آدمیان را خواهد فریفت، و این‌که شاعر این عزم راسخ شیطان را دامی سخت خوانده باشد. اگر چنین نظری در میان باشد، آنگاه می‌توان «لطف خدا» را نیز تأویل به این کرد که او بندهٔ خود را از عباد مخلص خود قرار می‌دهد تا از دام گمراهی شیطان در امان بماند و مشمول استثنای «الّا» در آیهٔ اخیر شود.

۱۱. چه شد؟: نک. ح ۲۵/۸.

۱ خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم
بر ره دوست نشینیم و مرادی طلبیم

۲ زادِ راه حرم وصل نداریم، مگر
به گدایی ز در میکده زادی طلبیم

۳ اشک آلودهٔ ما، گرچه روان است، ولی
به رسالت سوی او پاکنهادی طلبیم

۴ لذّت داغ غمت بر دل ما باد حرام
اگر از جور غم عشق تو دادی طلبیم

۵ نقطهٔ خال تو بر لوح بصر نتوان زد
مگر از مردمک دیده مِدادی طلبیم

۶ عشوه‌ای از لب شیرین تو دل خواست به جان
به شکرخنده لبت گفت: مَزادی طلبیم

۷ تا بوَد نسخهٔ عِطری دل سودازده را
از خط غالیه‌سای تو سوادی طلبیم

۸ چون غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد
ما به امّید غمت خاطر شادی طلبیم

۹ بر درِ مدرسه تا چند نشینی، حافظ؟
خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم

۱. خواجو: با احتمال تأثّر حافظ، با توجه به اشتراک الفاظ و نیز «دل سودازده» در بیت ۷:

هرکه کرد از درِ میخانه گشادی حاصل چون تواند دل سودازده در تقوی بست؟
(دیوان ۶۵۱)

گشاد: واژهٔ پارسی، که به نظر می‌رسد در غزل چون جایگزین و برابری برای واژهٔ تازی «فتوح» (مصطلح در تصوف و حوزهٔ خانقاه) به کار رفته باشد، چنان‌که حافظ در جاهای دیگر هم گشاد، گشایش و فعل گشادن یا گشودن را به معنایی در حدود

«فتوح» و برای رفع مشکلات و موانع درونی و یا التفاتی که از سوی محبوب یافته به کار برده. البته «فتوح» را یک بار در ساقینامه (البته در مورد باده) آورده است:

بیا ساقی آن کیمیای فتوح — که با گنج قارون دهد عمر نوح

بده تا به رویت گشایند باز — درِ کامرانی و عمر دراز

یک بار هم «فتوح» را باز به معنای مصطلح، برای نذور و هدایایی که به اهل خانقاه می‌رسد استعمال کرده است: نذر و فتوح صومعه در وجه مَی نهیم... (۳۶۸/۲) در هر حال «گشاد» و دیگر مشتقّات آن دارای مفهومی عام‌تر از فتوح، با صبغهٔ خاصّ صوفیانهٔ آن، است و استعمال آن برای شاعرانی که وابستگی ویژه‌ای به خانقاه ندارند طبیعی است، خصوصاً در صحبت از باده و معشوق.

۲. زاد: توشه و طعام میان راه (نک. ح ۲۴۲/۶.)

۳. اشک آلوده: کمتر در اشعار دیده می‌شود، چون معمولاً اشک را نشانهٔ خلوص دل می‌دانند، اما حافظ آن را نیز مشوب به اغراض دیده است. به هر حال پیداست که اشک آلوده، مثل خرقهٔ آلوده، برای تعریض به صاحب آن است. این در حالی است که محبوب در غایت پاکی است و سفیری پاک باید به او فرستاد.

۴. دربارهٔ غم شاد و شادی غم، نک. ح ب ۸.

۵. لوح بصر: تشبیه چشم به لوحی که تمامی نقوش بر آن می‌افتد، در جاهای دیگر هم آمده، چون ۳۲۰/۱، و «لوح بینش» در ۹۴/۳.

مِداد: =نِقْس (=مرکّب) تسمیه به «مداد» از آن روی است که کاتب را مدد می‌کند. (لسان‌العرب) «... و آنچه از دود درخت ناژ ساخته باشند باید که ثلث او صمغ بود.» (ترجمهٔ صیدنه، ب ۱۱۵) «آن را حِبْر نیز و به فارسی مرکّب نامند... از مطلق آن نزد اطبّا مراد مصنوع از دودهٔ روغن کتان و صمغ عربی با غری‌الجلود و زاج زرد و آب مازو است و بهترین آن بسیار بسیار سیاهِ برّاقِ سبک‌وزنِ آن است.» مخزن‌الادویه. مداد همان دودهٔ آهک شده‌ای است که مصریان و یونانیان با آن روی پاپیروس می‌نوشتند. (منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۳۶۳، به تلخیص) چنان‌که دیدیم، «مداد» در قدیم فقط به معنی مرکّب یا دوده به کار می‌رفت و نباید آن را با وسیلهٔ نوشتن در زمان ما (برگرفته از گرافیت و چوب) اشتباه کرد. در حدیث نیز آمده: مِدادُ العلماءِ اَفضلُ مِن دِماءِ الشهداءِ، و پیداست این مرکّب مایع است که با خون قابل قیاس است. مداد در اینجا دارای ایهام از نوع ترجمه است به اعتبار «مددِ» موجود در ریشهٔ آن، چنان‌که شاعر، گذشته از مرکّب، مدد یا امداد هم از مردم چشم می‌طلبد. نیز ایهام به کشیدگی

در تضاد با «نقطه»؛ حافظ به این‌گونه ایهامهای پوشیده علاقهٔ بسیار دارد، چنان‌که مثلاً از همین واژهٔ «مدد» ایهامهایی دیگر هم با معنی «کشیدگی» یا «امتداد» موجود در این مادّه ساخته است، مثل کشیدگی و درازی زلف در:

بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد کرد

زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

(نیز نک. ح ۲۹۰/۱، و ۳۲۹/۴.) و اما در مورد تصویر بیت، گفتنی است که حافظ از بنمایهٔ تناظر و روبرویی میان خال سیاه محبوب و مردمک سیاه و خال‌گونهٔ چشم خود بسیار سود جسته و پیداست به آن علاقه داشته است. (نک. ح ۹۴/۳.)

۶. مَزاد: از مصادر ثلاثی مجرد (مصدر میمی) است = زیاد کردن. (لسان‌العرب) افزودن قیمت چیزی (معین) زیاد کردن قیمت چیزی تا بر دیگر طالبان فائق شود و خریدار او باشد؛ مَن زاد، مزایده. (دهخدا، یادداشت مؤلف) = مَن یزید (نک. ح ۱۹۱/۵).

دل شاعر در برابر عشوه و اشارتی از لب یارْ جان پیشکش می‌کند، ولی لب پاسخ می‌دهد: باید بر بها بیفزایی، یعنی جان که چیز قابلی نیست. می‌توان گفت که لب محبوب به صورت مضمر به جان تشبیه شده (از نوع محسوس به معقول) و همزمان لب بر جان تفضیل نهاده شده است (با زیادت طلبیدن).

۷. نسخه: همان تجویز مکتوب طبیب است که امروز هم می‌گوییم. این‌گونه که از بیت برمی‌آید ظاهراً غالیهٔ سوده را برای بیماری سودا مفید می‌دانسته‌اند، اگرچه من تاکنون شاهد و سندی برای آن از منابع طب قدیم سراغ ندارم. خواجو، هم با خط و نسخه و سودا:

هر شبی دفترنویسان ورق‌پرداز شام　　　از سواد خط سبزت نسخهٔ سودا برند

(دیوان ۶۸۱)

که با توجه به «نسخه» و «سودا» ظاهراً از تأثیر خطّ یار بر بیماری سودا سخن می‌گوید. بعید نیست که او هم خط را به چیزی چون غالیه مانند کرده باشد، ولی به صورت استعارهٔ کنایی، بدین سان که مشبّهٌ‌به (غالیه) را حذف و به جای آن یکی از لوازم آن (نسخه بردن و استفاده کردن برای درمان) را ذکر کرده باشد، و الله اعلم. همچنین حافظ در این بیت هم «نسخه» و «سواد» را با هم آورده است:

چشم جادوی تو خود عین سواد سِحر است

لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست

سودازده: ایهام میان بیماری سودا و سیاهی خط یار

غالیه‌سای: غالیه نوعی از عطریات مرکّب است. (نک. ح ۲۳/۵.) اما غالیه‌سا به گمانم دارای ایهام به دو معنی باشد: یکی ساینده‌ٔ غالیه، از آن‌روی که با ساییدن هر چیزی بوی آن بیشتر پراگنده می‌شود؛ دیگر خرد کننده یا به اصطلاح له کننده و حقیر دارنده‌ٔ غالیه، چنان‌که خط یار به شکل پوشیده به غالیه ماننده شده و احتمالاً با بهره گیری از جزء «سا» به معنی اخیر بر غالیه تفضیل داده شده است. گفتنی است «سا» به صورت پسوندگونه، گاهی مفید معنی اخیر نیز هست، چنان‌که مثلاً در ترکیب پیل‌سا (= مغلوب و خرد کننده‌ٔ فیل) و نظایر آن. (نک. دهخدا، ذیل واژه‌ٔ «سا».) در حافظ هم گاهی در ترکیباتی چون «سمن‌سا» و «مشکسا» حدس زده‌ام که ایهام به هردو معنی ساییدن و له کردن در میان بوده باشد. به هر حال گاهی شاعر معنای ساییدن معمولی را کافی یا دارای مبالغه‌ٔ دلخواه نمی‌داند، و لذا از خاصیت دوگانه‌ٔ لفظ «سا» و «سودن» سود می‌جوید، به‌ویژه که حافظ ایهامباره باشد. (نیز نک. ح ۲۸۲/۴، و ۴۰۳/۱.)

سواد: این نیز ایهامی است میان سیاهی خط، نقش نوشته (در نسخه) و رونوشت؛ به معنی اخیر، فعل «سواد طلبیدن» همان رونوشت یا نسخه‌ٔ چیزی را خواستن است (اینجا نسخه یا رونوشت از خط غالیه‌گون یا غالیه‌افگن یار برای بهبود بیماری سودای دل).

به هر حال، مضمون بر پایه‌ٔ اِسناد بوی خوش به خط صورت یار است، یعنی اِسنادی مجازی که بارها در مورد خط رخسار، خط دست، خاطر و... دیده‌ایم.

۸. غم شاد: تصوف و عرفان، در کنار تأثیرات عظیم و زیر و رو کننده‌ٔ آن، مفاهیمی تازه یا باری نه چندان شناخته را رواج داد، و از جمله این‌که هیچ شادی و وجد اصیلی نیست که غمی بیش یا کم در مزاج آن نباشد، یا به عکس، هیچ غم والایی نیست که شادی در سرشت آن نتوان یافت. آری، عشق، هم «شکل دگر خندیدن» را آموخت و هم به گونه‌ٔ دیگر گریستن را. به هر حال غم عشق، غمی است در نهاد خود شاد، برانگیزنده و کمال‌بخش. عاشق در تلخترین لحظات فراق نیز در ژرفنای وجود خویش به عشقْ شاد است و فراق و وصل را نیز دو جنبه‌ٔ بایسته و ناگزیر در سلوک خویش می‌انگارد: در هجر، وصل باشد و در ظلمت است نور. معشوق هم هرگز عاشق خود را چونان فردی مفلوک و غمزده نمی‌طلبد؛ چنین عاشقی کدامین شأن و شوکت را برای عشق به بار می‌آورد؟ آن غمی که به افسردگی، فروبستگی و سردر

گریبانی بکشد نه در خورد عشق و معشوق بلکه وهن و وبال است، یا به اصطلاح، آخر خط است. در عشق، هر شکستْ آغاز فتحی دوباره است؛ به بیان گویای صائب:

در هر شکست، فتح دگر هست عشق را　　　پر می‌شود ز سنگ ملامت سبوی دل

غم شاد، خود پارادوکس یا شطحیه‌ای است همچون همهٔ جنبه‌های شطح‌آمیز عرفان. در این دوگانگی یا آمیختگیِ سرشتی در عشق عارفانه، جای غم به معنای مطلق، یعنی غم مرگ‌آلود و کبود کجاست؟ هم از این‌روست اگر مثلاً در سراسر کلیات شمس چیزی بجز روح شادی و پویش، حتی در اوج غم و دردمندی، نمی‌یابیم.

ای خواجهٔ سودایی، می‌باش تو صحرایی　　　در گلشن شادی رو، منگر به غم غمگین

(۱۵۶،۴)

تأکید می‌کنم: عرفان و عشق عرفانی اگر به فلاکت و تیرگی درون یا عبوسی و ترشی برون برسد باید در اصالت آن تردید کرد. یکی از فرقهای آن با زهد خشک و خالی نیز همین است. یکی از گویاترین مصادیق غم عشق را در این بیت حافظ می‌یابیم که «غم» به «مبارکباد» عاشق می‌آید:

تا شدم حلقه‌به‌گوش درِ میخانهٔ عشق　　　هردم آید غمی از نو به مبارکبادم

باری، مفهوم غم شاد و تعابیر همانند آن از عرفان وارد شعر پارسی به‌ویژه غزل شد، و از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد، مضامینی بی‌شمار بر حول آن پدید آمد. صورت جدّی آن در شعر نیز باز به دست سنایی است (چنان‌که در نمونه‌ها خواهیم دید.) در اینجا برای پرهیز از درازی سخنْ ناگزیرم به شماری محدود از اشعار بسنده کنم؛ سنایی، در «سنایی‌آباد» دربارهٔ عارفان:

بندگان‌اند، لیک آزادند　　　غمگنان‌اند و با غمش شادند

(مثنویها ۶۲)

او در غمْ طرب می‌کند:

جامهٔ غم بدرم من ز طرب چون تو مرا

حبّ دربسته میان جام غم‌انجام دهی

(دیوان ۱۰۴۵)

خاقانی:

شادی به روی آن‌که به روی تو جام می　　　از دست غم ستاند و بر یاد غم خورد

(دیوان ۶۰۷)

نظامی، در غزل خواندن مجنون برای لیلی:

از بـــندگی زمـــانه آزاد　　غم شاد به ما و ما به غم شاد
(۲۱۴)

کمال اسمعیل:

غم تو می‌خورم و شادم از آنک　　هرکرا هست غم تو، غم نیست
(دیوان ۷۰۳)

عطار:

چون مونس من ز عالمْ اندوه تو بود　　شادی دلم به هر غم‌انـدوه تـو بـود
درد دل انــدوهگنم در هـــمه عـمر　　گر بود مفرّحی، هم انـدوه تـو بـود
(مختارنامه ۱۵)

سیف اسفرنگی:

دل بی‌غم تو آخر، شادان چگـونه بـاشد؟　　تا جان غم تو باشد، پژمان چگونه بـاشد؟
(دیوان ۶۲۷)

مولانا، بارها، از جمله:

چون ترا غم‌شادی افزودن گرفت　　روضهٔ جانت گل و سوسن گرفت
(مثنوی ۲، ۳۲۱)

ای‌که رویت چوگل و زلف تو چون شمشاد است
جانم آن لحظه کـه غـمگین تـو بـاشم شـاد است
(کلیات ۱، ۲۴۴)

عراقی هم فراوان دارد، چون:

با غمت زان خوشم که جان مرا　　غمْت هـرلحظه شـادمان دارد
(کلیات ۷۱)

سعدی:

غم و شادی بـرِ عـارف چـه تـفاوت دارد؟　　ساقیا، باده بده، شادیِ آن کاین غم ازوست
(غ ۱۰، بخش مواعظ)

سیف فرغانی:

به شادی، دل سیف فرغانی، ای جان　　به تو داده جان، در عوضْ غم گرفته
(دیوان ۲، ۲۹۴)

عماد فقیه:

شادمانی نکند هرکه غمش همدم تست　　حبّذا شادی آن روز کـه بـا غـم بـودیم
(دیوان ۲۲۱)

سلمان:

اگر غمیست مرا بر دل از غمش، غم نیست　　　　مباد شاد بدین غم دلی که خرّم نیست

(دیوان ۳۱)

عارفان عرب هم از چنین غمی سروده‌اند؛ ابن‌فارض:

یا ما أُمَیْلِحَهُ رَشاً فیه حَلا　　　　تبدیلُهُ حالِیَ الحَلِیَّ بَذاذا

(دیوان ابن‌الفارض 86)

(شگفتا از ملاحت آن آهویی که شادی مرا گرفت / غم تو را جایگزین آن ساخت، و چه شیرین است این غم.)

۹. مدرسه: اساساً در غزل پارسی، و از جمله در حافظ، حامل معنی منفی است، و در برابر عوالمی چون عشق و جمال قرار دارد. (نک. ح ۴۵/۲.)

شاعر در اینجا ردّالمطلع کرده، شاید به لحاظ تأکید و تمرکزی که بر طلبیدن گشایش از باده و مستی داشته است.

۱ مـا ز یـاران چشـمِ یـاری داشـتیم
خـود غــلط بــود آنــچه مـی‌پنداشـتیم

۲ تـا درخت دوسـتی کَـی بـر دهـد
حــــالیا رفــــتیم و تــــخمی کــــاشتیم

۳ گفت و گو آیـین درویشـی نـبود
ورنــــه بــــا تــــو مــاجَراهــا داشــتیم

۴ شیوهٔ چشمت فِریب جنگ داشت
مــــا غــــلط کــــردیم و صــــلح انگــــاشتیم

۵ گلبن حسنت نه خود شد دلفروز
مــــا دم هــــمّت بــــر او بُگْــــماشتیم

۶ نکته‌ها رفت و شکایت کس نکرد
جــــانب حــــرمت فــــرونگذاشــتیم

۷ گفت: خود دادی به ما دل، حافظا
مــــا مــــحصّل بــر کســی نگــماشتیم

۱. غزل به احتمال بسیار تحت تأثیر غزل عبدالواسع جَبَلی است. برای اثبات نظر خودْ کلّ آن را نقل می‌کنم. قیاس میان ابیات دو غزل برای خوانندگانْ کاری ساده است و نیازی به توضیحی اضافی نیست:

ما ز سر سـودای تـو بگـذاشـتیم — دل ز تــو یکــبارگی بـرداشـتیم
جـامه‌ای از صـابری بـردوختیم — رایــتی از شــاطری بــفراشـتیم
تـو جـفاکـار آمـدی در دوسـتی — مـا وفـادارت هـمی پنداشـتیم
چون ندیدیم از تو شادی عاقبت — رنج تو بـر دل چـرا بگـماشتیم؟
بر امید آنکـه زیـن بـهتر شـوی — روزگاری در هـوس بگـذاشـتیم
چون نیامد شاخ مِهر تـو بـه بـار — لاجـرم تـخم صـبوری کـاشتیم

(دیوان ۵۵۴ـ۵۵۵)

۳. ماجرا: طرح اختلاف دو صوفی در محضر پیر برای رفع آن (نک.ح ۴۰۷/۱۰.)

۴. فریب محبوب در حق مُحب: بارها، حتی در اشعارِ بی‌گمان عارفانه، از فریب، نیرنگ، مکر و نظایر اینها از سوی محبوب و مطلوب شاعر سخن می‌رود. البته چنین تعابیری در اشعاری بر محور روابط عاشقانه، چندان جای شگفتی ندارد، لیکن اگر هرآینه پرسشی از جانب خوانندهٔ این شعرها پیش آید، سخن عارف بزرگ، احمد غزّالی، می‌تواند رفع کنندهٔ هرگونه تردیدی در این باب باشد. او در یکی از مکتوبات خود به عین‌القضات می‌نویسد:

«گر یار تو را گوید: مـن زانِ تـوام　　　هان تا تو بدان رسن فرو چَه نشوی

نطق او خود ینابیع [= سرچشمه‌های ـ م] صدق است، اما کمین‌گاه قَدَر هم از جایی بوَد که بدوست. ممکور [= فریب‌خورده ـ م] آنجا نرسد. هُوَ اَهلُ ٱلتَّقویٰ و اَهلُ ٱلمَغْفِرَةِ [مدّثّر ۵۶] مگر به کرم او بود، نه به استحقاق ما.» (مجموعهٔ آثار فارسی ۲۲۳ـ۲۲۴) می‌بینیم که غزالی معتقد است که این فریب و عشوهٔ حضرت حق، منافی با تقوی و مغفرت او نیست، چه او سرچشمهٔ راستی و راستکرداری است، لیکن آنچه مکر حق در این معنی گفته می‌شود ریشه در تقدیر الهی دارد، چیزی که به قول غزالی «ممکور» در حدّ درک آن نیست.

جنگ ـ صلح: پیشتر دیدیم که صفات حق و تجلّی او به آن صفات بر عبد بر دوگونه است: جلالی و جمالی. (نک. ح ۶۲/۲.) در اشعار عارفانه، جنگ را می‌توان به صفت جلال، و صلح را به صفت جمال تأویل کرد. قهر و لطف نیز از همین شمار است. هجویری: «القهر و اللطف، و الفرقُ بَینَهُما؛ بدانک این دو عبارت است مر این طایفه را که از روزگار خود بیان کنند، و مرادشان از قهر، تأکید حق باشد به فنا کردن مرادها و بازداشتن نفْس از آرزوها، بی‌آنک ایشان را اندر آن مراد باشد؛ و مراد از لطف، تأیید حق باشد به بقاءِ سِرّ و دوام مشاهدت و قرار حال اندر درجت استقامت.» (کشف ۴۹۲) عدّه‌ای از عرفا گفته‌اند که حضرت الهی در صفت جلال یا قهر است که در مطلقیّت خود تجلی می‌کند. شاید از همین‌روی است که پیر هرات می‌گوید: «محبت در قهر است؛ هر ساعتْ مُحب را بر دست جام زهر است.» (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۲۹) احمد غزّالی: «ابتدای عشق از عتاب و جنگ درپیوندد که دلْ پاس انفاس او داشتن گیرد که ازو بر هیچ چیز اِغضا [= چشم‌پوشی ـ م] نتواند کرد تا به عاقبت تأسف خورد [...] پس در میان جنگ و صلح و عتاب و آشتی و ناز و کرشمه، این حدیث [= عشق ـ م] محکم شود.» (سوانح 34) نجم رازی: «حضرت عزّت گاهی به صفت لطف آشکارا شود بر دل، و گاه به صفت قهر؛ و دل پیوسته در تصرّف و تقلّبِ

[= چرخشِ ـ م] ظهور این دو صفت باشد.» (مرصاد ۲۰۹) «اگر به صفت جمال مکاشف شود، ذوق شهود جمال حضرتی پدید آید؛ و اگر به صفت جلال مکاشف شود، فنای حقیقی پدید آید.» (همان ۳۱۵) باز در فرق این‌دو: «در تجلّی صفات جمال، گاه ستر بود و گاه تجلّی، زیراک مقام تلوین است؛ اما اینجا که تجلّی صفات جلال است مقام تمکین است، دورنگی برخاسته، اگرچه سخت نادره باشد.» (۳۲۴ـ۳۲۵) نمادهایی دوسویه از آن دست که برخی ذکر شد در اشعار عارفانه فراوان آمده‌اند، مثلاً سنایی:

در صلح چگونه‌ای، که باری　　　شهریست پر از شَکَر ز جنگت؟

(دیوان ۸۱۵)

این را هم در متون عرفان و اشعار عارفانه بسیار می‌بینیم که قهر و عتاب و کین را از سوی حق بر لطف، صلح و مهر او رجحان می‌نهند. مولانا در حکایت «خشم کردن پادشاه بر ندیم و شفاعت کردن شفیعْ آن مغضوبٌ علیه را» می‌گوید که ندیم، وقتی با شفاعت عمادالملک نامی از تیغ شاه در امان می‌ماند، روی بر شفیع ترش می‌کند، و در پاسخ آنان که می‌پرسند چرا به جای قدردانی از شفیع برعکس عمل کرده، می‌گوید:

گفت بهر شاه مبذول است جان　　　او چرا آید شفیع اندر میان؟

من نخواهم رحمتی جز زخم شاه　　　من نخواهم غیر آن شه را پناه

(مثنوی ۴،۴۵۳)

مولانا درست در حکایت قبل از این نیز به عنوان مثال می‌گوید: وقتی مادر بر طفل خود سیلی می‌زند، طفل از مادر، هم به مادر پناه می‌آورد و به کسی دیگر متوسل نمی‌شود:

مادرش گر سیلیی بر وی زند　　　هم به مادر آید و بر وی تَنَد

(همان ۴۵۱)

گزند و راحت هم تبعی از جنگ و صلح یا قهر و لطف است؛ عراقی:

دیده‌ای کو رخ تو دیده بوَد　　　خواه راحت رسان و خواه گزند

(کلیات ۱۹۰)

در حافظ و در باب محبوب، طیفی از واژه‌هایی چون صلح، مهر، مهربانی، لطف، محبت، نوازش، نواختن، و در مقابل: جنگ، عتاب، کین، کینه (اگرچه «قهر» را به کار نبرده) و نظایر اینها آمده است، که می‌توان آنها را به جلوه‌های جمال و جلال تأویل کرد. آیا مفهومی بجز اینها از این‌گونه ابیات او می‌توان برداشت کرد؟:... لطفی کن و بازآ، که خرابم ز عتابت (۱۶/۱۰) و:

پیش بالای تو نازم، چه به صلح و چه به جنگ
که به هر حال برازندۀ ناز آمده‌ای

و اما خواجه در بیت متن از اشتباه برداشت خود از شیوۀ چشم مخاطب سخن می‌گوید. شاعران گذشته در موارد فراوان از سردرگمی و بلاتکلیفی خود در قبال قصد و نیت یار، آن سان که از چشم سرخ‌فام و نگاه خمارآلود او برمی‌آید سخن گفته‌اند، و این‌که نمی‌دانند آن را حمل بر جنگ و قهر و رانش کنند یا صلح و لطف و خوانش. این مشکل از سرشت یا شیوۀ چشم‌خمار و خوابناک و نگاه عشوه‌ناکی برمی‌خیزد که از ورای پلکهای نیمه‌باز معشوق مست و سرگران مشاهده می‌شود که مجمع بسی اضداد و محتمل تفاسیری سخت متضاد است. گاهی حتی شاعران از این حالت چشم به شک می‌افتند که آیا یار به آنان نگریسته یا فقط خیال کرده‌اند که هدف نگاه او بوده‌اند. از این‌روی خود را دایم در بیم و امید نسبت به این‌گونه تجلی و جلوۀ دلدار توصیف کرده‌اند. درست از همین جهت است که حافظ از جمع میان مستوری و مستی در چشم یار حرف می‌زند، و این‌که جز او هیچ کس نمی‌تواند یکچنین آمیزۀ شگفت‌انگیزی را از نگاه خود بروز دهد:

مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار ورنه مستوری و مستی همه‌کس نتوانند

سرانجام، یکی از مسایل و مشکلات در امر احوال عارفانه در قبال تجلّی محبوب، که با مقولۀ حاضر نیز مرتبط است، امکان اشتباه عارف در مورد تشخیص نحوۀ تجلی و خلط میان تجلیات مختلف است، مثلاً این‌که او تجلّی جلال را جمال بپندارد یا به عکس، همچنان‌که در جای خود ذکر شده است. فروماندن یا در گمان افتادن از شیوۀ چشم و خلط میان جنگ و صلح را می‌توان از این مقوله نیز دانست. (در این باره، نک. ح ۱۰۷/۱، و «تجلی» در: ح ۱۴۸/۱.)

غلط کردن: در قدیم صرفاً به معنی اشتباه کردن آمده، و نه با بار دشنام‌گونۀ امروزی. (نک. ح ۶/۳.)

غلط کردیم: کذا قزوینی، سایه و اغلب طبعهای معتبر دیگر؛ اما نیساری: ندانستیم؛ از ثبت ایشان از نسخ برمی‌آید که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) داشته: ندانستیم، اما نسخ قدیم بعدی دارند: غلط کردیم. همچنین از مجموع کلّ ۳۷ نسخۀ حاوی بیت، تعداد ۲۳ نسخه همین را دارند. (دفتر دگرسانیها ۱۲۲۵،۲) لیکن سؤالی پیش می‌آید: نسخۀ اقدم مذکور (که ایشان با علامت «یجـ» نشان می‌دهند) همان نسخۀ «ب» در طبع خانلری است، و این در حالی است که خانلری در نسخه‌بدل بیتْ چیزی از این‌که

نسخهٔ «ب» ضبطی غیر از «غلط کردیم» داشته ذکر نکرده است. پیداست این‌دو با هم جمع نمی‌شود، یعنی در هر حال یکی از این‌دو در ارائهٔ نسخه‌بدل قصور کرده است. وانگهی، به فرض هم که نسخهٔ «یجـ» داشته باشد «ندانستیم»، جناب نیساری به گمانم همیشه تا بدین حد نسبت به یک نسخهٔ اقدم مقیّد نبوده‌اند که آن را بر این همه نسخ بعدی ترجیح دهند. (به عبارت دیگر، ایشان گاهی چنین کرده‌اند و گاه نه.) حال چگونه در این مورد تا بدین حد به آن انقیاد نشان داده‌اند که آن را بر طبعهای برتر حافظ رجحان می‌نهند؟ آیا از «غلط کردیم» بدشان می‌آمده؟

۵. منّت نهادن عاشق بر معشوق: مضمون بیت متأثر از سلمان می‌نماید:

بسیار مشو غرّه بدین حسن دلاویز   کاین حسن دلاویز ترا عشق من آراست

(دیوان ۷۸)

و اما با این محتوی (کاملاً خاص) یک رشته اشعار هست که شاعر در آنها حسن و جمال معشوق را ناشی از نظر یا نفَس خود می‌داند. این موضوع، در ظاهر امر و بادیِ نظر، مغایر با آن فروتنی، اخلاص و خاکساریِ همیشگی عاشق نسبت به معشوق می‌نماید. اما قضیه بدین سادگی نیست که عاشقِ مدّعی اخلاص و سرسپاری در قبال یار بیاید و زیبایی و دلارایی او را مرهون شخص خود بداند. چنین غرور و منم‌زدنی، تنها در عشقهای قالبی یا قلّابی در تغزل و تشبیب‌های مدایح تا سدهٔ پنجم دیده می‌شود و بس؛ یعنی در شعر عرفانی یا عرفانگرا بی‌معنی و بی‌سابقه است. بنا بر این، دلیل اصلی این گونه دعوی شاعر و عاشق را باید در چیزی دیگر جست: ملاحت و فرق آن با حسن. پیشتر دیدیم که در عالم عرفان، «حسن» را برای زیبایی مطلق معشوق، پیش از خلقت مخلوق یا قطع نظر از این‌که این حسنْ مشهود هرگونه مشاهده‌گری باشد یا نه، اصطلاح کرده‌اند، در حالی که «ملاحت» را برای بیان رابطهٔ دوسویهٔ عشق و مشاهدهٔ جمال معشوق از سوی مخلوق به کار برده‌اند. (نک. ح ۸۷/۱.) به هر حال و از این نظرگاه، تا بینندهٔ آن حسن و جمال (به‌ویژه انسان) نباشد، آن حسن فقط در خود و با خود معشوق تحقق می‌یابد، اما در پرتو وجود ناظر عاشق، ملاحت یعنی ساحتی دیگر از همان حسن مطلق پدید می‌آید. بنا بر این، هر شاعری، حتی اگر بویی از عرفان برده باشد، جز چنین مفهومی را از این سنخ دعویهای شاعرانه اراده نمی‌کند. (قطعاً توجه داریم که این‌گونه عوالم، مربوط به قدمای ماست و نه فرهنگ و ادب جدید.)

اشاره به یک رشته اشعار با مضمون یاد شده کردم، یعنی این هم برای خود تشکیل

یک سنّت شعری داده. بنا بر این، ذکر نمونه‌هایی از شاعران بعد از سلمان و حافظ در مورد تأثیر عاشق در بلوغ و کمال یافتن حسن و جمال معشوق، شاید خالی از فایدتی نباشد (همچنان‌که این نگارنده در این دفتر همواره کوشیده است تا هرگونه سنت شعری و مضمونی را تا سرحدّ امکان ریشه‌یابی و پیگیری کند.) بابافغانی شیرازی:

گُل‌گُل رخت ز دیدهٔ نمناک من شکفت   گلزار حسنت از نظر پاک من شکفت
(دیوان ۱۰۹)

فروغ حسن تو از آه سوزناک من است   صفای دامن پاکت ز عشق پاک من است
(همان ۱۳۷)

هلالی جغتایی:

باغ حسنت تازه شد از دیدهٔ گریان من   چشم من آب دگر داد آن گل رخسار را
(نقل از صفا، گنج سخن ۱۳،۳)

وحشی بافقی، اگرچه در ترکیب‌بند مشهور: دوستان، شرح پریشانی من گوش کنید... ظاهراً شعری وقوعی بر پایهٔ روابطی واقعی سروده، لیکن او نیز بهره‌ای از همین دست مضامین گرفته است:

عشق من شد سبب خوبی و رعنایی او   داد رسوایی من شهرت زیبایی او
(دیوان ۲۹۳)

عرفی شیرازی، در یک رباعی:

... داود به لحن خویشتن می‌نازد   عشق تو به ناله‌های من می‌نازد
(کلیات ۴۴۸)

و بالاخره آتش اصفهانی:

یوسف از عشق زلیخاست که گردیده عزیز   ورنه یعقوب دل‌افسرده پسرها دارد

دم همّت گماشتن: نفَس و نیّت صدق روانه کردن (اینجا برای شکفته شدن حسن یار) نیز:

تاکَی چو صبا بر تو گمارم دم همّت   کز غنچه چو گُلْ خرّم و خندان به‌درآیی؟

یک بار هم به دختر رز پیام می‌دهد که آزادی‌اش را مرهون دم و همت شاعر است:

برسان بندگی دختر رز، گو: به در آی   که دم و همّت ما کرد ز بند آزادت

۷. محصِّل: اصطلاحی دیوانی است. حسن انوری: مأمور اخذ خراج و هر وجه دیگری که از طرف حکومت تعیین می‌شده، و متصدی وصول مالیات، که معمولاً از مأموران خرده‌پا به شمار می‌رفته [...] استعمال آن در سفرنامهٔ ناصرخسرو نشان می‌دهد

که در دورهٔ غزنوی و سلجوقی نیز متداول بوده است. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی) شریک امین نیز به همان صورت: مأمور وصول مالیات و هر وجه دیگر. ایشان چندین شاهد شعر و نثر هم برای آن داده‌اند، از جمله از پوربهای جامی:

محصّل توگرفته ز شرق و غرب خراج　　　محرّر تو نهاده به بحر و بر قُبْجُر

(قبجر یا قوبجور: مغولی، مالیات)

همچنین توضیحاتی مفید و مستند دربارهٔ کار و رفتار محصّلان در عصر مغول داده‌اند، از جمله ستم و خشونتی که بر مردم روامی‌داشتند تا آنجا که نفرت آنان را از خود و تشکیلاتشان برمی‌انگیختند. معمولاً محصل هرگاه عازم اخذ خراج می‌شد کسی را به عنوان راهنما با خود می‌برد تا مردم و مکان وجوه و اموالشان را به او نشان دهد. اگر مردان را نمی‌یافت زنان را دستگیر می‌کرد و آنان را با ریسمان از پا می‌آویخت تا مخفیگاه مالها و مردها را فاش کنند. (نک. فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، ذیل «محصّل».) بدین سان محصّلان همان‌قدر منفور مردم بودند که تمغاچیان زورگو.

محتوای بیت متن، یکی از سخنان طنزآمیز و بذله گویانه معشوق و مخاطب حافظ است که چندین بار دیده‌ایم و معمولاً هم شاعر را دست به سر یا به اصطلاح کِنِفت می‌کند. اینجا هم: مگر من به دنبال تو فرستاده بودم؟ خود کرده را تدبیر نیست.

* * *

غزل دارای ساختاری همانند با اشعار بین‌الاخوانی است و در اینجا حالت گلایهٔ دوستانه دارد، اگرچه این گلایه‌ها هم به زبان تصوف و عرفان بیان شده، شاید بدین انگیزه که در صورت سپری شدن شأن و اهمیت یک موضوع گذرا و روزمرّه از این دست، شعر بتواند از طریق مصطلحات، نمادها و مضامین عارفانه برای خود جواز بقا بگیرد. به هر حال به نظر می‌رسد که قاطبهٔ شعرخوانان عصر یا اغلب آنها با زبان تصوّف و عرفان خویگر بوده‌اند، و امکان داشته که شاعر از به کارگیری چنین زبانی بر روی عادت خوانندگان به چنین زبانی (که از دیرزمانی پیش از آن بنا نهاده شده بود) اتّکا داشته باشد. آری، این عادت چنان عمومیتی دارد که شاعر می‌تواند هر موضوعی، و حتی روابط شخصی خود را با این و آن نیز به چنین زبانی و با موادّ و مصالحی از این دست بازگو کند، همچنان‌که در مدایح، مراثی و دیگر معانی شعری نیز بیش و کم شاهد استفاده از این زبان هستیم. در هر حال، مضامینی در این غزل

همچون خطا درآمدن انتظار از دوست، تخم دوستی کاشتن و به امید ثمر آن نشستن، پرهیز از ماجرا کردن، تأثیر گوینده در شکوفایی حسن مخاطب، حفظ حرمت و غیره تماماً قابلیت تأویل و تفسیر دوگانه را میان وِداد رفیقان و محبت عـاشقان دارنـد. از همین‌روست که این نگارنده، بنا به وظیفه‌ای که در این دفتر برای خـود قـایل است، آنچه را که مرتبط با تصوف و عرفان دانسته (حتی اگر صرفاً جنبهٔ زبانی داشـته‌انـد) توضیح داده است.

۱ صلاح از ما چه می جویی، که مستان را صلا گفتیم؟
به دَور نرگس مستت، سلامت را دعا گفتیم

۲ درِ میخانه‌ام بُگْشا، که هیچ از خانقَه نگْشود
گرت باور کند ور نی، سخن این بود و ما گفتیم

۳ من از چشم تو، ای ساقی، خراب افتاده‌ام، لیکن
بلایی کز حبیب آید، هزارش مرحبا گفتیم

۴ قدت، گفتم که: شمشاد است، و بس خجلت به‌بار آورد
که این نسبت چرا کردیم و این بُهتان چرا گفتیم؟

۵ اگر بر من نبخشایی، پشیمانی خوری آخِر
به خاطر دار این معنی، که با خدمت کجا گفتیم

۶ جگر چون نافه‌ام خون گشت و کَم زینم نمی‌باید
جزای آن‌که با زلفش سخن از چین، خطا گفتیم

۷ تو آتش گشتی، ای حافظ، ولی با یار درنگرفت
ز بدعهدی گل گویی حکایت با صبا گفتیم

۱. صلاح ـ صلا: جناس زاید، با غرض ایجاد تقابل میان این دو

دَور: با ایهام تناسب میان معنی عهد و موسم، گِردی چشم، و گِردگردانی شراب، نظیر: کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت... (۱۲/۶)

دعا گفتن: اینجا «خیر باد» گفتن و وداع کردن، که در مقابل «صلا گفتن» به معنی لبیک گفتن و روی آوردن قرار می‌گیرد.

اشاره دارد به بیماری نرگس. (نک. ح ۱۷۵/۹.)

۲. نگشودن: حاصلی کسب نشدن، گشایشی دست ندادن

گرت باور کند: =اگر باور می‌کنی؛ با این ساختمان خاص از وجوه قدیم افعال است که امروز کاربردی ندارد. مشابهات آن را در حافظ دیده‌ایم، مثل: او را هوس می‌کند =او هوس دارد. (در مورد مشابهات این وجه، نک. ح ۲۶۷/۷.)

باور کند: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: باور بود (که وجهی معمولی است، و نه

آنچه در خانلری آمده و ذکر شد.) احتمال می‌دهم که «گرت باور کند» برای کاتبان بعدی مفهوم و مأنوس نبوده، و لذا در اینجا هم صورت ساده‌تر و عوام‌فهم‌تر را جایگزین آن کرده‌اند. قدیمترین نسخ مؤید صحت ضبط خانلری‌اند.

۳. خراب: در اینجا گمان می‌کنم علاوه بر معنی مست لایعقل و بی‌خویش، معنی ویران، شکسته، تباه شده و نظایر اینها را هم به قرینهٔ «بلا» اراده کرده باشد. به هر حال، چشم یار را فراوان با تعابیری چون بلا، فتنه، آشوب و غیره خوانده‌اند.

مرحبا: اینجا هم به معنی اصلی آن است، یعنی درود و سلام و تحیّت و خوش‌آمد گفتن، و نه تحسین. (نک. ح ۶۳/۱.)

۴. نسبت کردن: معانی مختلف دارد، از جمله: الف. منسوب داشتن، منتسب کردن؛ ب. متّهم کردن؛ ج. باز بستن؛ د. مانند کردن، سنجیدن، قیاس گرفتن؛ هـ. (در منطق) حمل کردن، اِسناد کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف) در اینجا یعنی مانند کردن و سنجیدن، همچنان‌که به همین معنی در این بیت او نیز آمده:

ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردند   سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

نیز به معنی نسبت دادن و منسوب کردن، در:

گر رنج پیشت آید و گر راحت، ای حکیم   نسبت مکن به غیر، که اینها خدا کند

بیت پیداست بر اساس تشبیه تفضیل قدّ یار به شمشاد قرار دارد.

۵. خدمت: در اینجا نامه و مکتوب است به طریق مجاز، یعنی هر نامه در حکم خدمت نویسنده به گیرندهٔ آن است. البته می‌توان قایل به ایهامی میان نامه و چیزی که به حضور مخاطب می‌گویند شد. و اما به معنی نامه، از اصطلاحات اداری عصر بوده است. انوری: خدمت: عریضه، نامه‌ای که به سلطان و بزرگان نویسند [...] در التوسّل الی الترسّل در عنوان نامه‌ای آمده است: «این خدمت هم به یکی از وزرا صادر می‌شود.» (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۳۴) «هم امروز که هفتم جمیدالاولیٰ است خدمتی مسطور نبشته شده‌ست و هر حالی نموده آمده، ممکن باشد که بیش ازین خدمت عرض کنند و بر احوال وقوف افتد.» (عتبة‌الکتبة ۱۶۲) «خدمتی به جواب آن‌که نوشته بودم به شادیاخ فرستاده.» (همان ۱۶۴) «پیش ازین خدمتی و تحیّتی نوشته‌ام.» (همان‌جا) خاقانی در یکی از نامه‌ها: «این خدمت به سواد حدقه بر بیاض چشم مرقوم می‌شود.» (منشآت ۳) «در آن ساعت که این خدمت از باب خلّت بر لب آب کُر تحریر می‌افتاد، همه دل خیال احباب بود.» (همان‌جا)

خواجه با لحنی شبیه به خط و نشان کشیدن (به رغم این‌که «خدمت» معمولاً نشان

از ادب و احترام دارد) به مخاطب می‌گوید: اگر مرا عفو نکنی به ندامت خواهی افتاد؛ ببین که این سخن را کجا به تو گفتم و آن را مکتوب کردم برای ثبت در جریدهٔ ایام.

۶. دردا که از آن آهوی مشکین سیه‌چشم   چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

م: (در: نافه) شناسهٔ اضافیِ مؤخّر واقع شده، متعلق به «جگر» (= جگرم چون نافه...) اما «م» در «زینم» شناسهٔ مفعولی است.

چین: ایهام میان شکن و گره زلف و کشور چین (به قرینهٔ نافهٔ چینی)

خطا: ایهام میان اشتباه و کشور خطا (که آن هم به مشک معروف است.) (در مورد نظایر این ایهام، نک. ح ۸۲/۱.)

می‌گوید: جگر من مثل نافه خون شد (با اشاره به جمع شدن خون در ناف آهو و تبدیل آن به مشک) و این کمترین سزا و مجازات من بود، چرا که اشتباه کردم و در باب زلف او از «چین» حرف زدم. بیتی کاملاً مضمونی است.

۷. یار را به صورت مضمر به گل سرخ تشبیه کرده است.

به خود می‌گوید: تو، حتی وقتی وجودت به یک پارچه آتش بدل شد، نتوانستی بر یار اثر بگذاری و دل او را بر خود بسوزانی، و این درست مثل این است که از بیوفایی گل با باد صبا حرف بزنند، که آن هم چیزی جز «باد» (بیهوده، بی‌اثر و گذرا) نیست.

۱ ما حاصل خود در سر خمخانه نهادیم
محصول دعا در ره جانانه نهادیم
۲ در خرمن صد زاهد عاقل زند آتش
این داغ که ما بر دل دیوانه نهادیم
۳ سلطان ازل، گنج غم عشق به ما داد
تا روی درین منزل ویرانه نهادیم
۴ در دل ندهم ره پس ازین مِهر بتان را
مُهر لب او بر درِ این خانه نهادیم
۵ در خرقه ازین بیش منافق نتوان بود
بنیادش ازین شیوهٔ رندانه نهادیم
۶ چون می‌رود این کشتی سرگشته، که آخِر
جان در سر این گوهر یکدانه نهادیم
۷ المنّةُ لِلّه که چو ما بی‌دل و دین بود
آن را که خردپرور و فرزانه نهادیم
۸ قانع به خیالی ز تو بودیم چو حافظ
یا رب، چه گداهمّت و بیگانه‌نهادیم

۱. سالها دفتر ما در گرو صهبا بود　　　رونق میکده از درس و دعای ما بود
حاصل: ایهام: الف. نتیجه و محصول و دستاورد؛ ب. وجه، پول (نک. ح ۲۸۵/۴.)
۳. «نفیس‌ترین چیزها که بنده اندر صحیفت خویش یاوَد از نیکوییها، اندوه بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۱۰)
بیت بر مبنای ارتباط گنج و ویرانه است؛ عماد فقیه:

غمت شد در دل شوریده ساکن　　　که جای گنج جز ویران نباشد
(دیوان ۱۴۷)

خود حافظ:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است　　　همواره مرا کنج خرابات مقام است

این منزل ویرانه: خراب‌آباد جهان
بیت از مضامین فراوان مبتنی بر قدمت و ازلیّت عشق است.

۴. مُهر لب: نمادی است از شأن و اهمیت سخن محبوب که ختم‌کنندهٔ همه‌چیز است:

گرچه شیرین‌دهنان پادشهانند، ولی   او سلیمان زمان است که خاتم با اوست
(نک. ح ۵۹/۲.)

۵. سخن از نفاق خرقه و خرقه‌پوش است و یکی نبودن درون و برون. بنا بر این می‌گوید: بس از این خرقهٔ دعوی زهد و طهارت؛ زدیم بر صف رندان و هرچه بادا باد. ما بنیاد خرقه را بر رندی نهادیم، و نه دورنگی.

بنیادش ازین: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: بنیاد ازین؛ ثبت نیساری از نسخ نشان می‌دهد که قدیمترین نسخه‌ها «ش» دارند. (دفتر دگرسانیها ۲،۱۲۳۲) اما چنانچه «ش» را زاید بگیریم، باید چنین معنی کنیم: ما بنیاد کار خود را بر رندی گذارده‌ایم. بدین‌سان خرقه ارتباطی با رندی نخواهد داشت.

۶. می‌گوید: ما در بحر متلاطم حیات، جان در راه محبوب (گوهر یکدانه) گذارده‌ایم، اما معلوم نیست حیات ما به چه سان سیر خواهد کرد، و آیا امیدی به وصال و پایان یافتن سرگشتگی ما هست یا نه.

۷. نهادن: اینجا به شمار آوردن، شمردن، گرفتن (یادداشت مؤلف) پنداشتن، انگاشتن، تصور کردن، فرض کردن، محسوب داشتن، به حساب آوردن (دهخدا) عنصری:

آسمان را عَرَض نهند همی   همّت شاه مرو را جوهر
(دیوان ۶۹)

ابوریحان: «اگر خط را پهنا بودی، سطح بودی و ما او را نهایت سطح نهادیم، نه سطح.» (التفهیم ۶) احتمالاً در این بیت حافظ هم به این معنی است (در لخت دوم):

ننهاده‌ایم بار جهان بر دل ضعیف   وین کاروبار، بستهٔ یک مو نهاده‌ایم

بیت متن طنزآمیز می‌نماید: شکر خدا که هرکرا عاقل فرض می‌کردیم دست آخر مثل خود ما عاشق و بی‌خویش و بی‌دین از آب درآمد.

بدین سان معنای ردیف در این بیت نسبت به معنای گذاردن در ابیات قبلی تفاوت یافته است.

که خردپرور و: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: که لقب عاقل و؛ اقدم نسخ با خانلری مطابقت دارند.

۸. این بیت هم خالی از طنز نیست. گداهمت از آن‌روی می‌گوید که صاحبان همت بلند، خود یار و وصال او را می‌طلبند، و نه صرفاً خیال او. بیگانه‌نهاد هم به همین برمی‌گردد، یعنی کسی که فقط می‌خواهد از دور با محبوب سودا کند، حال آن‌که باید با او درآمیخت.

ردیف در این بیت از نظر ساختمان با ردیف ابیات قبل تفاوت دارد و به جای فعل تام از صفت (بیگانه‌نهاد) + فعل ربطی (ایم) تشکیل یافته است.

۳۶۵

۱ بگـذار تـا ز شـارع مـیخانه بگـذریم
کـز بـهر جـرعه‌ای هـمه مـحتاج این دریم

۲ روز نخست چون دم رندی زدیم و عشق
شـرط آن بـود کـه جز ره این شیوه نسپریم

۳ جایی که تخت و مَسند جم می‌رود به بـاد
گر غم خوریم، خوش نبود، بـه کـه مَـی خـوریم

۴ تـا بـو کـه دست در کمر او تـوان زدن
در خـون دل نشسـته چـو یـاقوت احـمریم

۵ واعظ، مکن نصیحت شوریدگان، کـه مـا
بـا خـاک کـوی دوست بـه فـردوس نـنگریم

۶ چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مـقتدا
مـا نـیز هـم بـه شَـعبده دسـتی بـرآوریـم

۷ از جرعهٔ تو خاک زمین دُرّ و لعـل یـافت
بـیچاره مـا، کـه پـیش تـو از خـاک کـمتریم

۸ حافظ، چو ره به کُنگُرهٔ کاخ وصل نـیست
بـا خـاک آسـتانهٔ ایـن در بـه‌سر بـریم

۱. اقتفا از غزل سعدی:

بگـذار تـا مـقابل روی تـو بگـذریم   دزدیده در شمایل خـوب تـو بـنگریم

(غ ۴۳۷)

شارع: الطریق‌الاعظم [= شاهراه ـ م] (صحاح) بزرگترین راه که عـموم مـردم از آن می‌گذرند. (لسان‌العرب) راه بـزرگ، خـیابـان؛ جمـع: شَوارِع (دهخدا)

۲. روز نخست: هم می‌توان آن را به معنی معروف گرفت، و هم روز پیشان یا ازل، همچنان‌که عشق و رندی بارها امری ازلی و مقدّر برای بشر خوانده شده است. (نک. ح ۱۷/۸.)

۳. می‌رود به باد: اینجا هم ایهام به دو معنی زوال یافتن و حـرکت تـخت جـم یـا سلیمان بر روی باد دارد، مثل:

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ   در معرضی که تخت سلیمان رود به باد
(نک. ح ۹۶/۴.)

۴. از بیت این معانی ایهامی برمی‌آید: الف. ما در حسرت دسترسی به کمر یارْ غرق خون دل شده‌ایم. ب. یاقوت سرخ هم مثل سایر جواهرات در کمربند مرصّع او نشانده شده، و ما هم از فرط خون جگر به یاقوت بدل شده‌ایم تا ما نیز بر کمربند او بنشینیم و بدین‌سان به کمر او دست یابیم. ج. دست در کمر او انداختن (وصال با او) جز با هزینهٔ بسیار میسّر نیست، که ما هم یاقوت از خون دل خود مهیا کرده‌ایم، چنان‌که در معنی اخیر می‌گوید:

منِ گدا هوس سروقامتی دارم   که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود
(نیز نک. ح ۲۱۹/۷.)

۶. حالت: اصطلاحی است صوفیانه، و آنچه از مجموعهٔ تعاریف برمی‌آید عبارت است از وجد و شادی درونی ناشی از خبری از عوالم بالا یا جلوه‌ای از حق در دل، اغلب در مجالس سماع و با استماع نغمه یا قول قوّال، و گاهی هم غیر آن. این تجربه معمولاً همراه با سکر، بی‌خویشی و فراموشی هر چیز بجز محبوب است، و گاهی بُروزات جسمانی نیز دارد، همچون حالت خاص چشمان و چهره، درآمدن به تکان و چرخش و افشاندن دست، یعنی همان که رقص صوفیانه می‌خوانند. «چون شیخ [ابوسعید ـ م] این بیت بگفت، آن درویش نعره‌ای بزد و از خواب بیدار شد و حالتی بر وی پدید آمد، و چون ساکن شد و ما از وی حال پرسیدیم ما را حکایت گفت.» (اسرارالتوحید ۱،۳۷۸) شیخ اشراق: «شیخ را گفتم: صوفیان را در سماعْ حالت پدید می‌آید، آن از کجاست؟» («فی حالة الطفولیّة»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۶۳ـ۲۶۴) «هر که رقص کرد حالت نیافت؛ رقص بر حالت است، نه حالت بر رقص.» (همان ۲۶۶) یعنی رقص تابع حالت است، نه به عکس. راوندی: «وقتی در سماعی که فتوح روح و آسایش عاشقان مجروح بود، صوفیان را صفای درون ظاهر شده و عارفان را حالت آمده، مطربی به لحن خوش...» (راحة‌الصدور ۴۷) دربارهٔ نوع راستین و دروغین آن هم سخن بسیار گفته‌اند. ابوحامد غزّالی: «مقام سوم در سماع، حرکت و رقص و جامه دریدن است. و هرچه در آن مغلوب باشد و بی‌اختیار بود بدان مأخوذ نبوَد، و هرچه به اختیار کند تا فرا مردم نماید به دروغ که وی صاحب حالت است ـ و نباشد ـ این حرام است، که این عین نفاق بود.» (کیمیا ۱،۴۹۵) «یا متکلفی حاضر بود که وی هرزمان به تکلف حال و رقص کند [...] اینچنین سماع به کار نیاید.» (همان ۴۹۷) شمس تبریزی هم این‌دو را از هم جدا می‌کند: «فی‌الجمله سماعی است که حرام است. او خود

بزرگی کرد که حرام گفت؛ کفر است آنچنان سماع. دستی که بی‌آن حالت برآید، البته آن دست به آتش دوزخ معذّب باشد. دستی که با آن حالت برآید، البته به بهشت رسد.» (مقالات ۷۱) آیا حافظ این سخنان را نخوانده بوده و از آنها تأثیر نگرفته است؟ به نمونه‌هایی از استعمال «حالت» در اشعار هم بنگریم؛ سنایی، در «سنایی‌آباد»:

شوق و حالت، وُشاق درگاه‌اند　　　مـــتقاضی عشـــق اللـــه‌انـــد

(مثنویها ۷۲)

سعدی:

گر آن شاهد که من دانم به هرکس روی بنماید

فقیر از رقص در حالت، خطیب از می خرابستی

(غ ۵۲۶)

اوحدی، مثل حافظ، در طعن آنان که به تکلف قصد دارند حالت را بر خود ببندند:

«ها» و «هو» که در حالت، مـی‌زنی و او نـاید

چون ندیده‌ای او را، «هو» و «ها» چه دانی تو؟

(دیوان ۳۳۹)

حافظ در این بیت هم رقص و حالت را با هم آورده و به گل سرخ نسبت داده است:

رقصیدن سرو و حـالت گـل　　　بی صوت هزار خوش نباشد

در مغنی‌نامه «حالت» را به همان معنی مصطلح، و بدون تلقی منفی آورده است:

رهی زن که صوفی به حالت رود　　　به مسـتی وصـلش حـوالت رود

رقص: در مورد معنای مصطلح آن در تصوف، نک. ح ۲۵۲/۵.

مقتدا: (عربی: مقتدیٰ) اسم مفعول از مصدر مزید «اقتداء» = پیروی کردن، به کسی به عنوان قُدوه و راهنمای خود تأسّی کردن؛ مقتدا: در اینجا پیشگام

بیت حافظ طنزآمیز است، و به گمان این نگارنده «مقتدا بودن صوفیان در حالت و رقص» دارای بار معنایِ حاضریراق است، یا به اصطلاح نزده می‌رقصند. مـی‌گوید: حالا که این‌طور است، ما هم در اقتدا به حضرات، سر و دستی تکان می‌دهیم تا مثل خودشان وانمود کنیم که ما هم از آن عالَم خبری یافته‌ایم. صوفیان مورد نظر حـافظ همانهایند که پیشتر سخن امثال غزالی و شمس را در این‌که حالت را به نفاق و تکلّف بر خود می‌بندند دیدیم. شاعر با اطلاق «شعبده» یا بوالعجبی و تردستی به خـود، در حقیقت تعریض به ظاهرسازی آنان دارد که به نام تصوفْ شهوات و هواجس خود را برآورده می‌کنند. نیز در همین معنی می‌گوید:

بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور

کـه از هـر رقـعهٔ دلقش هـزاران بت بـیفشانی

۷. لخت نخست به احتمال تأثیر پذیرفته از نظامی است، که در تحمیدیّهٔ خود از این که خداوند با ریختن جرعه (پرتو خورشید) در مسامات زمین، معادن و احجار کریمه را خلق کرد سخن می‌گوید:

جام سحر در گِل شبرنگ ریخت — جرعهٔ آن در دهن سنگ ریـخت

زاتش و آبی که به هم درشکست — پـیه دُر و گُـردهٔ یـاقوت بست

خـون دل خـاک ز بـحران بـاد — در جگـر لعـل جگـرگون نـهاد

(مخزن ۵)

لخت دوم هم نشان از تأثیر سعدی در بیتی از غزل پیشگفته دارد:

گفتی: ز خاک بیشترند اهل عشـق مـن — از خاک بیشتر نه، که از خـاک کـمتریم

همچنین بیت متن بر مبنای مضمون جرعه بر خاک فشاندن نـیز هست. (نک. ح ۲۹۳/۱.) از همین‌روی است که به محبوب معهود می‌گوید: حتی ذرات خاک از فیض جام تو بهره‌مند و سرمست شدند، لیکن ما نزد تو حتی منزلت خاک بی‌مقدار را نـیز نداریم تا التفات تو ارزانی‌مان شود.

۸. سعدیا، کنگُرهٔ وصل بلند است و هـرآنک

پـای بـر سـر نـنهد، دست وی آنـجا نـرسد

(غ ۱۸۹)

تا حدودی هم نزدیک به بیت سلمان است:

چون نمی‌افتد به دستش آستین وصل دوست — بـر درِ او بـوسه‌ای بـر آسـتانی مـی‌دهد

(دیوان ۱۲۶)

نیساری در اینجا این بیت را بر خانلری و قزوینی افزون دارد:

زان پیشتر که عمر گرانمایه بگذرد — بگذار تا مقابل روی تـو بگـذریم

چنانچه بیت به‌واقع از حافظ باشد، او علاوه بر تأثّرات پیشگفته از غزل سـعدی، لخت اول آن را هم تضمین کرده است. احتمالاً انگیزهٔ جناب نیساری از درج بیت هم همین بوده است، لیکن با نظری به ثبت ایشان از نسخ، معلوم می‌شود که هیچ‌یک از قدیمترین نسخ، و حتی نسخه‌های نسبتاً قدیمی، بیت را ندارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۲۴۲،۲.)

* * *

غزل بی‌گمان لطف خاص خود را دارد؛ هم از نظر محتوی (عشق و اخلاص، رندی، تقابل با زاهد و واعظِ ترغیب کننده به وصول به حاصل طاعات، طعن بر صوفیِ اهل تواجُد، و سرانجام سخنی که بوی نومیدی از وصال می‌دهد) و هم از جهت بیان و عناصر شکلی. اینها به جای خود، لیکن این شعر خواجه به گمان من با همهٔ مزایای آن قدری در این قیاسْ قرین بداقبالی است، از این قِبَل که مقابل غزلی قرار گرفته بی‌همانند در تاریخ این شعر، به‌ویژه اگر فارغ از هرگونه تعصبی، مثلاً مطلع حافظ را با آنِ سعدی بسنجیم، یا بیت ۷ (از جرعهٔ تو...) را در برابر بیت درخشان شیخ (که نقل شد) بگذاریم. آری، عزیزان، از نظر این کمترین ارادتمند سعدی و حافظ، همه چیز مشمول نسبیت است، و نه از مقولهٔ اطلاق. در باب شیخ هم، درست همچون خواجه، جز بر همین هنجار و جز بر مدار نسبیت عمل نکرده‌ام. وظیفهٔ هر طلبهٔ ادبی، که کوچکترینشان هم منم، جز این‌گونه نگریستن نیست. پیشگفتار این دفتر را که از یاد نبرده‌اید، نه؟

۱ خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم
شطح و طامات به بازار خُرافات بریم
۲ سوی رندان قلندر، به ره‌آورد سفر
دلق بسطامی و سجّادهٔ طامات بریم
۳ تا همه خلوتیانْ جام صَبوحی گیرند
چنگِ صبحی به در پیر مناجات بریم
۴ با تو آن عهد که در وادی اَیمَن بستیم
همچو موسی «اَرِنی» گوی به مِیقات بریم
۵ کوس ناموس تو از کُنگُرهٔ عرش زنیم
علم عشق تو بر بام سماوات بریم
۶ خاک کوی تو به صحرای قیامت، فردا
همه بر فرق سر از بهر مباهات بریم
۷ ور نهد در ره ما خار ملامت زاهد
از گلِسْتانْش به زندان مکافات بریم
۸ شرممان باد ز پشمینهٔ آلودهٔ خویش
گر بدین فضل و کرم، نام کرامات بریم
۹ قدر وقت ار نشناسد دل و کاری نکند
بس خجالت که ازین حاصل اوقات بریم
۱۰ فتنه می‌بارد ازین سقف مُقَرنَس، برخیز
تا به میخانه پناه از همه آفات بریم
۱۱ در بیابان هوا گم شدن آخِر تا چند؟
ره بپرسیم، مگر پی به مهمّات بریم
۱۲ حافظ، آب رخ خود بر درِ هر سِفله مریز
حاجت آن به که برِ قاضی حاجات بریم

۱. نمونه‌هایی را از غزلهایی با محتوی و زمینه‌ای مشترک با شعر حاضر برگزیده‌ام

از برهه‌ای میان آغاز روایی غزل تا روزگار حافظ؛ نظری به آنها نشان می‌دهد که چگونه یک شعر می‌تواند از درون یک سنت مضمونی تکوین یابد، از مشابهات خود تأثیر بپذیرد، و در عین حال یک پدیدار هنریِ ویژهٔ خود نیز به شمار آید، مشروط بر این‌که شاعر آمیزه‌ای موزون و متعادل میان تأثر و اقتباس مشروع از دیگران و ابداع و خلق از خود ایجاد کرده باشد، و نه به اصطلاح کش رفتن حاصل ابداع غیر خود و جازدن آن به نام خویش. شعر خوب گذشته نیز معمولاً سرشتی آمیغی از این دو عنصر (حال به میزانی بیش یا کم از هرکدام) داشته است. به عبارت دیگر، فردیت هر اثر شعری و ویژه بودن آن به سراینده، بدین‌گونه که در شعر جدید پارسی التزام می‌شود، در قدیم کمتر سابقه و مصداق داشته است. آنچه تاکنون در این دفتر داده و دیده‌ایم خود به طور کلّی بر همین مدار و هنجار بوده است و نمونه‌های کنونی نیز از همین دست. (در هر نمونهٔ زیر، مشترکات به کوتاهی ذکر خواهد شد.) سنایی: خرابات، طامات:

راه خرابات را جز به مژه نسپرید — مرکب طامات را زینِ هوس کم کنید

(دیوان ۸۷۹)

سعدی: رخت (= خرقه) به خرابات بردن، سجّادهٔ طامات، خلوتیان، صبوحی، مناجات:

از صومعه رختم به خرابات برآرید — گرد از من و سجّادهٔ طامات برآرید

تا خلوتیان سحر از خواب درآیند — مستان صبوحی به مناجات برآرید

(غ ۲۶، بخش مواعظ)

امیرخسرو: خرابات، مناجات، مصلّا (= سجّاده)، مکافات:

وقت آن است که مارو به خرابات نهیم — چند بر زرق و ریا نام مناجات نهیم؟

گر فروشیم مصلّا ز پی می به از آنک — رخت تزویر به بازار مکافات نهیم

(دیوان ۴۰۸)

خواجو: خرابات، بام سماوات، موسی، «ارنی» گوی، میقات، کرامات:

اهل تحقیق چو در کوی خرابات آیند — از ره میکده بر بام سماوات آیند

تا ببینند مگر نور تجلّی جمال — همچو موسی «ارنی» گوی به میقات آیند

گر کرامت نشمارند می و مستی را — از چه در معرض ارباب کرامات آیند؟

(دیوان ۴۲۹ـ۴۳۰)

هم او: رخت تصوّف (بدل از «صوفی») به خرابات کشیدن، سجّاده، موسی،

«ارنی» گوی، طور (=میقات):

خیز تا رخت تصوّف به خرابات کشیم گر ز تسبیح ملولیم و ز سجّاده نفور

از پی پرتو انوار تجلّی جمال همچو موسی «ارنی» گوی، رخ آریم به طور

(همان ۲۷۱)

(حافظ از غزل اخیر خواجو تأثیرات دیگری نیز گرفته، که ذکر کرده‌ام؛ نک. ح ۲۴۹/۵.)

عماد فقیه: دلق پشمینه (= خرقهٔ صوفی)، خرابات:

دلق پشمینهٔ سالوس به یک جرعهٔ می در خرابات فروشند، که خوش بازاریست

(دیوان ۲۶)

خود حافظ هم نظایر شعر حاضر را دارد، مثل:

صوفی، بیا که جامهٔ سالوس برکشیم وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم

نذر و فتوح صومعه در وجه مَی نهیم دلق ریا به آب خرابات برکشیم

اینها تنها چند نمونه از ابیات بی‌شماری است که بر حول این رشته مضامین سروده شده است.

۲. سفر: از ضروریات قلندری است، و این بی‌خانمانان سبکبال همواره مشهور به کثرت سفر بوده‌اند، چنان‌که در بحث از قلندران ذکر شده است. (نک. ج ۱، ۲۶۵ـ۲۶۶.) خطیب فارسی در قلندرنامه:

سفر کن، کانچه می‌جویی سراسر ترا اندر سفر گردد میسّر

(۳۴)

البته صوفیان به طور کلّی علاقه و اهتمام بسیار به سفر در بلاد مختلف داشته‌اند. عبّادی بدین‌گونه توصیه به سفر می‌کند: «بدان‌که آدمی در عالم دنیا مسافر است و از اول فطرت در سفر افتاده است [...] و در دنیا هم منازل می‌گذارد تا به قیامت رسد. و کسی که به حکمت و حقیقت در سفر باشد باید که به ظاهر صورت نیز در سفر باشد در اقالیم دنیا تا بر عجایب صنع ایزدی مطّلع می‌گردد.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۲۴۸ـ۲۴۹)

بسطامی: بایزید بسطامی، صوفی و عارف معروف (ف ۲۶۱) گاهی فقط «بسطامی» خوانده شده است، مثلاً سنایی می‌گوید:

حریفانت همه یکرنگ و دلشاد چو بسطامی و ابراهیم ادهم

(دیوان ۹۳۶)

(دربارهٔ او، نک. اقبال یغمایی، عارف نامی بایزید بسطامی، چ ۲، تهران، توس، ۱۳۶۷.)

بایزید در تصوف و عرفان اسلامی دارای آنچنان جایگاه بلندی است که وی را در شمار دو سه چهرهٔ برتر در این عوالم دانسته‌اند. مرقد او در بسطام است. غزالی از زبان ابوتراب نخشبی از حال مریدی نقل می‌کند که وقتی بایزید با پوستینی باشگونه (همچنان‌که بر تن گوسپند است) ظاهر شد و مرید بر او نگریست «یک نعره بزد و جان بداد.» (کیمیا ۲، ۵۹۴) از مأثورات اوست: اِنْ لَم تَقْدِرْ فَتَقَرَّبْ اِلیٰ قلوبِ اولیائِهِ، فَاِنَّهُ یَطّلِعُ علیٰ قلبِ وَلیِّهِ، فیُحِبُّ مَنْ نُبِتَ آسمُهُ فی قلبِهِ. (احمد غزالی، مجالس ۳) (اگر نتوانی دوست او بودن، به دلهای دوستانش نزدیک شو، چه او بر دل دوست خویش آگاه است و دوست می‌دارد آن کس را که نامش در دل دوست خدا جای گرفته است.)

و اما به نظر می‌رسد آنچه در بیت حافظ مورد توجه بوده شطح و طامات‌گویی‌های فراوان و گاه بس تند او بوده، چنان‌که بلافاصله پس از گزارهٔ انتقادآمیز خواجه از شطح و طامات، و در بیتی تقریباً موقوف‌المعنی با بیت نخست، سخن از دلق بایزید به میان آمده است. زرین‌کوب می‌نویسد: قول به اتحاد و حلول مخصوصاً در سخنان بایزید مجال بیان یافته. وی ایرانی و پدرانش بر آیین زردشت بودند. وی قبل از تصوّف اهل فقه بود. در تعالیم او اهمیت بسیار به فنا داده شده است. او روزی با شنیدن «سبحان الله» گفت: «سُبحانی ما اَعظمَ شأنی» و با شنیدن «الله اکبر» گفت: «و انا اکبرُ مِنه»، و بدین‌سان در بیان وجد و احساسات چنان افراط کرد که حتی برخی متصوفه آزرده‌خاطر شدند، و جنید به تأویل برخی از اقوال او پرداخت تا از او رفع اتهام کند. وی در شطحیات خود دعوی معراج روحانی شبیه معراج پیغمبر برای خود کرده است. (ارزش میراث صوفیه ۷۳ـ۷۴، به تلخیص) حتی شطحات حلاج و شبلی هم به تندی آنِ بایزید نبوده، و به سبب آنها حتی احتمال می‌رود که از بسطام نفی بلد شده باشد. (جستجو در تصوف ایران ۴۲) موضوع دیگر در بیت حافظ، ارتباطی است که ظاهراً میان قلندران و بایزید بسطامی به چشم می‌خورد. چنین پیداست که قلندران حرمتی خاص برای بایزید، حتی در حدّ قداست، قایل بوده‌اند. «به حرمت بایزید» و «به حقّ بایزید» از تکیه کلام‌های قلندران در مکتوبات ایشان بوده است. شفیعی کدکنی هم در این باره سخن داشته و عباراتی را از آنان همچون «بر مزید از وقت بایزید» و «جمعیت بر مزید به حق بایزید» نقل کرده است. (دربارهٔ شأن بایزید نزد قلندران، نک. قلندریه در تاریخ ۱۸۶ـ۱۸۹.) شفیعی در باب «دلق بسطامی» اضافه می‌کند که قبل از حافظ ظاهراً جایی این تعبیر دیده نشده است، و از آنجا که حافظ اهل

بافتن چیزها نیست، احتمال می‌دهد که اصطلاح «دلق بسطامی» پیش از روزگار حافظ در میان صوفیه یا قلندریه رواج داشته است. همین ارتباطی که شاعر میان قلندران و دلق بسطامی ایجاد کرده است خود می‌رساند که اینان بایزید را از پیشوایان آیین خویش می‌دانسته‌اند، (همان ۱۸۶) اگرچه ایشان دربارهٔ چگونگی تلقی حافظ (که این نگارنده آن را منفی می‌داند) نظری ابراز نکرده‌اند.

و اما من پیش از این در نوشته‌ای دربارهٔ تلقی سعدی از تندروان تصوف یا صوفیان اهل شطح و طامات و دعاوی بزرگ، و در سنجشی میان خواجه و شیخ از این لحاظ، نتیجه گرفتم که اندیشه و دیدگاه این‌دو همانند یکدیگر و بر پایهٔ نفی هرگونه ادعا و طامات‌گویی است، ضمن این‌که ستایشهای حافظ از حلّاج هم نه به دلیل شطّاحی و اناالحق‌گویی او بلکه صرفاً از جهت شهامت او در بیان عقیده بوده است و بس. در همان‌جا غزل حاضر را با غزلی از سعدی مقایسه کردم که آن هم در نفی دعویها و طامات‌گویی‌های تندروانه است. (نک. «سعدی و تندروان تصوف»، سعدی شناسی، دفتر دهم، اردیبهشت ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ۸۵.) اکنون، ضمن تأکید بر مقام والای بایزید در عالم تصوف و اقبالی که به این عارف عاشق و چهرهٔ دوست‌داشتنی شده است، عرض می‌کنم: سخن حافظ دربارهٔ او آمیخته به طعن و طنز از جهت شطّاحی و طامات‌گویی اوست، و ظاهراً ارتباطی به جایگاه بلند عرفانی او ندارد. نیز مایهٔ تأسف است که این یگانه موردی است که حافظ در کلّ اشعارش به بایزید اشاره دارد، چه اگر فرضاً دربارهٔ او هم مثل حلاج اشارات بیشتری می‌داشت شاید آسان‌تر می‌توانستیم از نظرگاه وی در باب بایزید آگاه شویم. در هر حال به گمان بنده قصد حافظ از بردن دلق بایزید چونان رهاوردی برای قلندرانِ سفرکرده و اهدای این دلقِ به آنان، چیزی نظیر آن است که به طنز و تسخَر «تحفهٔ نطنز» می‌خوانیم یعنی این دلق توأم با طامات و دعوی، ارزانی اهل آن. احتمالاً ذکر قلندران هم تنها به دلیل شهرت آنان به سیر و سفر است، و نه به این اعتبار که آنان هم اهل چنین دعاوی و طاماتهایی هستند، ضمن این‌که اشاره‌ای به علاقهٔ آنان به بایزید کردم. حافظ هم (که قطعاً از علاقه و احترام قلندران در حق بایزید آگاه بوده) می‌خواهد بگوید دلق بایزید بهترین هدیهٔ سفر برای قلندرانِ بازگشته از سفر است، البته با توجه به تلقی منفی از این دلق به دلیل یاد شده. قطعاً به این نیز التفات داریم که در اشعار حافظ کمترین نشان یا پیشینه‌ای از دید منفی او نسبت به رندان و قلندران مشهود نیست. بد نیست این را نیز بیفزاییم که پیش از حافظ نیز بسیاری از عرفا با هرگونه تندروی و سخنان همراه با طامات و

دعاوی مخالفت ورزیده‌اند، و درخصوص شخص بایزید بسطامی هم مثلاً سنایی، آوازهٔ او را (همراه با شبلی و معروف کرخی) در حکم قیل و قال می‌داند:

قیل و قال بایزید و شبلی و کرخی چه سود؟

کار، کار خویش دان، اندرنورد این نام را

(دیوان ۷۹۷)

(البته از این سه تن، سومی به هیچ‌روی اهل طامات و دعوی نبود بلکه تصوف او صبغهٔ عابدانه داشت.)

۳. خلوتیان: خلوتی شامل هر گوشه‌نشینی، اعم از زاهد و صوفی و عارف، می‌شود. در بیت زیر کنایه از عارف آگاه از عوالم اسرار است:

مژدگانی بده، ای خلوتی نافه‌گشای — که ز صحرای ختن آهوی مشکین آمد

نیز اهل خلوت: آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است... (۳۰/۱)

چنگ صبح: (ملحق به «ی» نکره) = چنگ صبوح (نک. ح ۵۴/۲) و چنگ سحر، نظامی آوای چنگ را در سحرگاه دارای لطفی خاص می‌داند:

نالید چنان‌که در سحر چنگ — افتاد چنان‌که شیشه در سنگ

(لیلی و مجنون ۲۰۶)

گویا چنگی بوده که برای بار سلاطین و امرا می‌زده‌اند و غرض از آن اِعلام و اِخبار بوده و یک نوبت آن هم در صبح. پرتو علوی: به موجب مدارک موجوده بی‌شک در بامداد برای تهییج و تحریک خراباتیان نواخته می‌شده است. (عقاید و افکار خواجه ۱۲۵) بالاخره نفهمیدیم برای کدام بوده؟ شاهان یا خراباتیان یا هردو؟

پیر مناجات: یا پیر مناجاتی، ظاهراً وابسته به طیف زهد یا مستوری بوده است؛ عطار:

ای پیر مناجاتی، رخت به قلندر کش — دل از دو جهان برگیر، دُردی بستان، درکش

(دیوان ۳۲۹)

عراقی هم دقیقاً همین معنی را از آن می‌گیرد:

مست خراب یابد هر لحظه در خرابات — گنجی که آن نیابد صد پیر در مناجات

(کلیات ۱۴۴)

سعدی نیز به همین‌سان:

گر پیر مناجات است، ور رند خراباتی — هرکس قلمی رفته ست از وی به سرانجامی

(غ ۵۹۷)

چنان‌که از کنایهٔ «به بانگ چنگ مَی خوردن» برمی‌آید، باده‌نوشی به صورت فاش و آشکار را می‌گفته‌اند. اکنون وقتی چنگ صبح را به در خانه یا عبادتگاه پیر زاهد و اهل دعا و مناجات می‌برند، از تلفیق این دو نماد مـی‌توان آشـتی و پـیوند مـیان عشـق و سرمستی با زهد را دریافت، مثل نظایر متعدّد آن از قبیل سجّاده به می رنگین کردن، خرقهٔ زهد یا دستار به باده آلودن و...

۴. وادی اَیمَن: نک. ح ۲۷/۲. از آنجا که سخن از عهد و میثاق بستن است می‌توان در واژهٔ «ایمن» (=راست) ایهامی به راست و صادقانه بودن عهد قایل شد.

اَرِنی: و لمّا جاءَ موسیٰ لِمیقاتِنا و کَلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ ربِّ اَرِنی اَنْظُرْ الیکَ (اعراف ۱۴۳) بدین‌سان «اَرِنی» مصطلح شده برای درخواست رؤیت و لقا از حضرت حق.

شاعر می‌گوید: ما به موجب عهد عشق و محبّتی که با تو بسته‌ایم، همچون موسی طالب رؤیت و لقای تو هستیم. در شعر پارسی، برای دیدار با مـحبوب آسـمانی، از ماجراهای حضرت موسی، از جمله آتش طور، وادی ایمن، میقات و امثال اینها بهرهٔ بسیار گرفته شده است.

۵. ناموس: در اینجا، برخلاف برخی موارد، معنی منفی ندارد بلکه از آن اعتبار و آوازه و عظمت راستین اراده شده است، همچنان‌که در:

ناموس عشق و رونق عشّاق می‌برند   منع جـوان و سـرزنش پـیر مـی‌کنند

۶. فردا: در موارد بسیاری، ایهام میان روز بعد و قیامت دارد، ولی در اینجا تردیدی در مورد معنای قیامت وجود ندارد، به دلیل ذکر «قیامت» در کنار آن.

۷. می‌گوید: زاهد با ملامت دیگران و غرّه بودن به طاعات خویش خود را مسلّم در بهشت برین، یا بهشت را ملک طلق خود، تصور می‌کند. اما مـا چـنانچه در مـعرض ملامت او قرار بگیریم این بهشت امن و بی‌مدّعی را بر او چون زندان خواهیم کرد.

۸. در بحث از ایهام، این بیت را دارای دو ضلع مختلف معنایی دانسته‌ام. در یک ضلع، «کرامات» چیز خوب و شریفی است و با این دلقهای آلوده باید شرم کـنیم کـه حتی اسم آن را ببریم؛ اما مطابق ضلع دیگر (که پشمینه آلوده به مَی عشق و سرمستی است) کرامات چیزی منفی است (همچنان‌که در عرف حافظ چنین است) پس ما که اهل عشق هستیم، که خود عین کرم است، باید عارمان بشود که حتی اسم کرامات را به زبان آوریم. (ج ۱، ۶۳۰) البته در اینجا هم، مطابق رسم ایهام می‌توان یک معنی و معبر اصلی برای آن قایل شد، و آن همان معنای اول خواهد بود، اگرچه تلقی منفی حافظ از کراماتْ ما را ناگزیر از قول به ایهام در کلّ بیت می‌کند.

کرم: قزوینی: هنر؛ از نظر معنی و نیز طنز بیت فرقی با هم ندارند، اما قدیمترین نسخ «کرم» دارند، چنان‌که نیساری هم به همین دلیل آن را اختیار کرده است. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۴۰)

۹. وقت: به گمانم با توجه به ذکر «دل»، به معنای مصطلح عرفانی آن (= حال و تجربهٔ درونی) به کار رفته باشد. (نک. ح ۳۳۳/۷.)

۱۰. مقرنَس: در فرهنگهای قدیم و معتبر عربی، تازی تلقی شده، مثلاً: القُرناس و القِرناس = شبیهُ الأنْفِ یتقدَّمُ مِن الجبل. (لسان‌العرب) یعنی همان برجستگی یا دماغهٔ کوه، چنان‌که در فرهنگهایی چون غیاث‌اللغات ترجمه شده. در صحاح به ضمّ قاف آمده، با همان معنی که ابن‌منظور نقل کرده است. = گچ‌بری اتاقها و ایوانها؛ گچ‌بری‌های برجسته بر آستانهٔ خانه، آویخته چون پای آهو (دهخدا، یادداشت مؤلف) نظامی:

یکی منظری بود با آب و رنگ　　　مقرنس برآورده از خاره سنگ

(اقبالنامه ۶۵)

وحید دستگردی در توضیح «مقرنس» می‌نویسد: اسم مفعول جعلی از قرناس یعنی دماغهٔ کوه، به معنی بنای مدوّری که طاق و اطراف آن پایه‌پایه و دارای اضلاع است، و به فارسی «آهوپا» گویند. (گنجینه، فهرست لغات خمسه) مطابق بیت اخیر، مقرنس به صورت تراشکاری سنگ است، و نه گچ‌بری. به هر حال تراشکاری و گچ‌بری، هردو، را شامل می‌شود. و اما ماهیار نوّابی نظری بجز آنِ ارباب لغت عرب دارد و آن را نه دارای اصل عربی بلکه دخیل می‌داند. خلاصهٔ نظر ایشان: مقرنس برآمدگیها و برجستگیهایی است که در سطح داخلی یا سقف بنا می‌سازند، از ریشهٔ «قرناس» یا «گرناس» (که در «خرناس» هم هست) و «قرنیز» امروزی ممال و شکل دیگر آن است. (نک. «مقرنس»، مجموعهٔ خطابه‌های نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش مظفر بختیار، تهران، دانشگاه تهران، ج ۱، ۲۶۱ـ۲۷۱؛ یا: ماهیار نوابی، مجموعهٔ مقالات ۱، ۱۳۵۰، ۲۲۵ـ۲۳۵.) عباس زمانی نیز اطلاعاتی سودمند دربارهٔ مقرنس‌کاری در بناهای دورهٔ اسلامی داده است. (نک. «مقرنس تزئینی در آثار تاریخی اسلامی ایران»، هنر و مردم، دورهٔ جدید، ش ۱۰۶، ۱۳۵۰، ص ۲ـ۱۶.) شاعران از بسی پیش از حافظ، مثل او آسمان و افلاک را به مقرنس، سقف مقرنس، مقرنس زنگاری و... تشبیه کرده یا آسمان را به استعاره چنین خوانده‌اند، و دلیل آن هم شباهت آن از حیث نقوش و دوایر و شکل اجرام آسمانی به مقرنس تزئینی بوده است؛ جمال عبدالرزاق:

درین مقرنس زنگارخورد دودانـدود　　　مرا به کام بـدانـدیش چـند بـاید بـود؟
(دیوان ۷۹)

خود حافظ در قصیده در مدح ابواسحق:

بـه‌رغم زاغ سـیه، شـاهباز زریـن‌بال　　　دریـن مـقرنس زنگـاری آشـیان گـیرد

و اما پناه گرفتن در کوی مغان یا میخانه به هنگام بروز فتنه و حادثهٔ صعب یا اندوه سخت، مضمونی است که چند بار در حافظ به شکلهای مختلف دیده می‌شود، چون:

خواهم شدن به کوی مـغان آسـتین‌فشان　　　زین فـتنه‌ها کـه دامـن آخـرزمان گـرفت

خواهم شدن به میکده گریان و دادخـواه　　　کز دست غمْ خلاص من آنجا مگر شـود

از آنجا که این شعر هم نوعی تسویه‌حساب شاعر با صوفیان است، گمان می‌کنم که «فتنه» در اینجا نیز همان چیزی باشد که از ناحیهٔ آنان برمی‌خیزد، همچنان‌که در غزلی با محتوای مشابه: آنان‌که خاک را به نظر کیمیا کنند... (غ ۱۹۱) نیز، که آن هـم طـعنی کوبنده بر این فرقه است، همین واژهٔ «فتنه» را می‌بینیم:

حـالی درون پـرده بسـی فـتنه مـی‌رود　　　تا آن زمان که پـرده بـرافـتد چـها کـنند

۱۱. هوا: قزوینی: فنا؛ نیساری مثل خانلری؛ ثبت ایشان از نسخ نشان می‌دهد کـه قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: هوا، ولی دومین نسخهٔ قدیمی (حـیدرآبـاد ۸۱۸) دارد: فنا؛ نسخ بعدی «هوا» ضبط کرده‌اند. در چنین وضعیتی و با چنین تناوبی می‌توان این احتمال را هم داد که خود شاعر در کتابتی ایـن و در کـتابتی دیگـر آن را اختیار کرده باشد. به هر حال «فنا» هم محتمل صحت است، به‌ویژه که بیت به آن هم راه می‌دهد.

۱۲. سِفله: نک. ح ۲۲۳/۴. و اما من، با توجه به ساختار شعر، احتمال می‌دهم که این نیز کنایه‌ای از صوفیان موصوف، یعنی مدّعیان طریقت به زعم خواجه، باشد (البـته گمان نمی‌کنم او این لفظ موهن را بر عارف بزرگی چون بایزید بسطامی روا دانسته باشد؛ بیت هم نشان می‌دهد که او در این اِسناد به مـعاصران خـود نـظر دارد، خـواه صوفی و خواه غیر آن.)

* * *

این غزل نیز از نظر محتوی و اندیشه‌های مطرح در آن دارای اهمیتی خاص است، چه یکی از مهمترین تسویه‌حساب‌های حافظ بـا صـوفیان است. البـته او، چـنان‌که دیده‌ایم، درگیری دایمی و نوعی اشتغال ذهنی با صوفی و زاهد دارد و همچون دیگر

غزلسرایان، بخشی عمده از اشعارش به طعن و نقد این دو فرقه اختصاص دارد، لیکن باز در این میانه می‌توان برخی اشعار او را از این نظر که کلّ شعر به آنان اختصاص یافته، و نیز از جهت حدّت و شدّت برخورد خواجه با ایشان، شاخص دانست، چنان‌که من غزل حاضر را از این لحاظ قابل قیاس با نقد تاریخی او از صوفیان مدّعی کرامات در غزل ۱۹۱ می‌دانم. غزل حاضر هم مثل همان غزل دربردارندهٔ حرف و درد بسیار در این زمینه است.

شعر با نقد مقدّسات صوفیه و ذکر برخی مصطلحات مهم آنان آغاز می‌شود: خرقه، شطح و طامات. بعد نوبت به مقدّسان تصوف می‌رسد، که برای این منظورْ مظهر شطّاحی و طامات پرطمطراق یعنی بایزید به عنوان نماد و نمونه‌ای از دعاوی مذموم نام برده می‌شود، و دیدیم که خرقه و سجّادهٔ طامات را به زیر پای قلندرانِ بازگشته از سفر می‌اندازد. پس از آن هم از برخی اصطلاحات دیگر تصوف همچون کرامات، وقت و غیره سخن می‌رود، و سرانجام هم کلّ این مجموعه (مطابق برداشت بنده) زیر پوشش «سفله» یعنی صوفیان عصر قرار می‌گیرد تا طعن و ذم آنان به اوجی کوبنده برسد و شعر با آن پایان گیرد. ولی اینها فقط یک طرف قضیه‌اند، چون باید ببینیم او چه چیزهایی را به عنوان پسند و گزینش خویش در برابر آنها گذارده است. اینها عبارت‌اند از: خرابات، و عالم مصفا و صفابخش آن، که بارها با «آب» (یعنی آن آب آتشگونی که باید تمامی این آلودگیها را بسترد و خرقه‌های ریا و دعوی را نمازی کند) آمده است. رند، قلندر، چنگ صبوح و نظایر اینها جملگی حاوی شور، مستی، صفا و اخلاص و مبطل تمامی آن دعاوی عاری از حقیقت‌اند. به همین سان عهد محبت صادقانه با محبوب، با صدقی چون عهد موسی با خدای خویش. اما حافظ هم برای خود کوس می‌نوازد و علم برمی‌کشد، اما نه به دعوی عظمت خود (چون طامات‌پراکنان) بلکه کوس آوازهٔ یار و علم عشق و اخلاص نسبت به او. من تردیدی ندارم که خواجه «کوس» و «علم» را با قصد رویاروی قرار دادن این‌دو با کوس و علمِ ادّعای کرامات آورده است تا فرق فارق این دو معنای متضاد را به رخ مدّعی بکشد. بهَ این هم بسنده نمی‌کند و خاک پای «او» را با مباهات تمام بر فرق خود می‌ریزد. آری، این شعر او نیز صحنهٔ درگیری و رویارویی گرم این دو گروه با یکدیگر است. بدین‌سان اگر این شعر او را هم در شمار آنهایی قرار دهیم که در حکم مانیفست افکار و عقاید اویند سخنی به گزاف نگفته‌ایم. (نیز نک. شرح غزل ۱۹۱: آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند...، به‌ویژه سخن پایانی.)

۱ بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

۲ اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی بهم تازیم و بنیادش براندازیم

۳ شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عِطرگردان را شکر در مِجمر اندازیم

۴ چو در دست است رودی خوش، بگو مطرب سرودی خوش
که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

۵ صبا، خاک وجود ما بدان عالی جَناب انداز
بود کان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم

۶ یکی از عقل می‌لافد، یکی طامات می‌بافد
بیا کاین داوریها را به پیش داور اندازیم

۷ بهشت عَدْن اگر خواهی، بیا با ما به میخانه
که از پای خُمت روزی به حوض کوثر اندازیم

۸ سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز
بیا، حافظ، که تا خود را به مُلکی دیگر اندازیم

۱. انداختن: =ریختن (نک. ح ۱۴۶/۱.)

شکافتن سقف فلک: در جای خود گفته شده که حافظ علاقه‌ای خاص به بنمایه‌های بالارونده دارد که حاکی از تأثیرگذاری کنشگرانهٔ بشر بر آسمان بالای سر است، مثل برهم زدن چرخ، غلغه در گنبد افلاک انداختن (که خود به شکلهای مختلف بازگو می‌شود، چون شنیدن چرخْ صدای مَی کشیدن به بانگ چنگ را، ماندن سخن عشق به یادگار در گنبد فلک و غیره) به سوی چرخ (دیو مِحَن) ناوک شهاب انداختن، جرعه بر افلاک فشاندن (برعکسِ جرعه بر خاک ریختن) و اکنون شکافتن آن. از دیرباز برخی فرزانگان دلگیر از هنجار جهان، گاهی آرزو می‌کرده‌اند که ای کاش قادر به ویران کردن افلاک می‌بودند تا طرحی نو دراندازند؛ منسوب به خیام:

گر بر فلکم دست بُدی چون یزدان برداشتمی من این فلک را ز میان
وز نو فلکی دگر چنان ساختمی کازاده به کام دل رسیدی آسان
(رباعیات خیام ۱۵۵)

۲. ابونواس بیتی نزدیک به این مضمون دارد:

فَاِذَا اَلهُمومُ تَعاوَرَتْکَ فَسَلِّها بِالرّاحِ و اَلرَّیحانِ وَ اَلنُّدمانِ
(دیوان ابی نواس ۶۹۲)

عبدالمحمد آیتی ترجمهٔ آن را (بدون ذکر بیت) چنین آورده است: در آن هنگام که غمان بر تو تازند / تو با گل و باده و ساده بر آنها بتاز. (نامهٔ مینوی ۱۷) بیت حافظ احتمالاً برداشتی غنایی است از این بیتهای حماسی شاهنامه:

اگر چرخ گردنده اختر کشد که هر اختری لشکری برکشد
به گرز گران بشکنم لشکرش پراگنده سازم به هر کشورش

«سپاه یا لشکر غم» از تعابیر رایج شعری است، مثلاً نظامی:

چو شب خواست کز غم سپاه آورد منش سر سوی خوابگاه آورد
(شرفنامه ۲۹۸)

و خود حافظ: شد لشکر غم بی‌عدد، از بخت می‌خواهم مدد... (۱۸۶/۸)

به هم تازیم: کذا قزوینی، که در حاشیهٔ غزل هم آن را معنی کرده: یعنی با هم بر او بتازیم. قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) همین است. سایه: بدو تازیم، که «بدو» نه چندان قدیمی است و نه من تاکنون جانبداری برای آن دیده‌ام. اما نیساری معلوم نیست چرا و به دلیل کدام اِشکال از نسخهٔ اقدم صرف‌نظر و «به هم سازیم» را اختیار کرده است. ضبط اخیر در حکم ساده‌سازی یک کاربرد کهن است. البته «به هم ساختن» هم کاربردی رایج است، مثل: وزین کس که با او به هم ساختند... (شاهنامه ۸، ۱۰۰) ولی وقتی یک ضبط، هم قدیم و هم صحیح است، چه نیازی به تغییر آن؟

۳. را: (در هردو لخت) نشانهٔ فک اضافه است =گلاب در قدح شراب، شکر در مجمر نسیم.

گلاب اندر قدح شراب ریختن: شادروان احمدعلی رجایی آن را چنین معنی کرده‌اند: در جای خالیِ قدحی که شراب را به شاعر داده است گلاب ریخته می‌شود. («پیشنهادی دربارهٔ معنی یک بیت حافظ»، مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ ۲۱۳ـ۲۱۸) اما خرّمشاهی با ردّ آن معتقد است که گلاب را برای خوشبو و خوش‌طعم و گیراتر کردن و همچنین دفع مضرّت بعضی از شرابها (نوروزنامه، به کوشش علی

حصوری ۷۳ـ۷۴) در آن می‌ریخته‌اند. خرّمشاهی شواهد کافی هم برای اثبات مطلب ارائه کرده است. (حافظ‌نامه ۸۳۳،۲) این نگارنده حق را به ایشان می‌دهد که گلاب برای خوشبو کردن شراب و مهمتر از آن برای پیشگیری از سردردِ پس از شراب به آن افزوده می‌شده، زیرا قدما اساساً گلاب را دافع سردرد می‌دانستند. (نک. ح ۲۴۰/۴.) اما در مورد گیراتر کردن شراب، تاکنون شاهد و سندی برایش نیافته‌ام و بعید هم می‌دانم که چنین خاصیتی برای گلاب قایل شده باشند. دربارهٔ افزودن گلاب بر می، شواهد بسیار است و نیازی به تکرار آنها نیست؛ به این بیت خاقانی بسنده می‌شود:

گر مَی دهی، ممزوج ده، کاین وقتْ مَی ممزوج به
بر مَی گلاب ناب نِه، چون اشک احرار آمده
(دیوان ۳۹۱)

این را هم پیشتر گفته‌ام که «گلاب» خود در مواردی استعاره از شراب است. (نک. ح ۲۶۰/۳.) بعید نیست که در بیت حاضر نیز این معنی به طریق ایهام مورد نظر بوده باشد.

شکر در مجمر نسیم انداختن: رجایی در همان مقاله با یادآوری کمیابی و گرانی شکر در آن زمان گفته است: از آنجا که نسیم عطرگردانی کرده و بوی خوش در هوا پراگنده است، شکر را در کنار مجمر آتش قرار می‌دهیم. خرّمشاهی این نظر را هم ناپذیرفتنی می‌داند و می‌گوید: معلوم نیست رسمی که رجایی ذکر کرده در قدیم و قبل از حافظ هم معمول بوده باشد. چیزی که مسلّم است این‌که شکر را همچون عود در آتش می‌نهاده و برای عطرآگین کردن فضا می‌سوزانده‌اند. (پیشین ۱۰۵۱) این نظر نیز تقریباً مورد تأیید این نگارنده است، اگرچه سوزاندن شکر به تنهایی بعید است بویی خوش داشته باشد یا باری به مذاق همه کس خوش بیاید. شاید از همین‌روی بوده که شکر و عود (چوب خوشبو) را ظاهراً با هم در آتش می‌نهاده‌اند تا از ترکیب آنها بوی مطبوع در فضا پدید آید. استاد معین: در بعضی شهرها به جهت بَخور و تقطیر، در میان شکر بُرادهٔ عود آمیخته در مجمر می‌سوزند تا دود عود دیر بماند. (معین) خاقانی:

مجمر عیدی و آن عود و شکر هست به هم — زحل و زهره که با قرص خَور آمیخته‌اند
(دیوان ۱۱۷)

عطار:

عود و شکر چگونه بسازند وقت سوز؟ — ایشان درین طریق چو عود و شکر زیند
(دیوان ۲۶۲)

این احتمال را هم می‌توان داد که مراد حافظ نیز چیزی از مقولهٔ عود و شکر سوختن همزمان بوده لیکن ذکر «عطرگردان» را کافی یا مُغْنی از ذکر عود دانسته باشد. مطلب دیگر این‌که با توجه به عادت ایهام‌گویی حافظ شاید بتوان گفت که او، در عین بهره‌گیری از معنای سوختن شکر، نظری هم به رسم کهن نثار شکر داشته است، که اگر چنین باشد با معنای مورد نظر رجایی قابل جمع خواهد بود. از رسم اهدا و نثار شکر، نمونه‌هایی در متن کهن شاهنامه و غیر آن دیده می‌شود، مثل:

همه یال اسپان پر از مشک و مَی — درم بـا شکـر ریـخته زیـر پـی
(شاهنامه ۲۳۳،۳)

بـه دیـوار دیـبا بـرآویـختند — درم بـا شکـر زیـر پـی ریـختند
(۳۵۷،۵)

این رسم را شکرریز یا شکرریزی می‌خواندند؛ خاقانی:

در شکرریز نوعروس بقا — بهر خسرو نشـانه بسـتانیم
(دیوان ۴۸۴)

همچنین فعل «انداختن» به معنی ریختن، همچنان‌که در مورد باده دیدیم، برای شکر هم (که در حکم مایعات است) رایج بوده است؛ خاقانی:

شکرانهٔ آن روزی کـاید بـه شکـار دل — من زرّ و سر اندازم، گر کس شکر اندازد
(همان ۵۷۸)

۴. سر انداختن: ایهام: الف. سر باختن؛ ب. =سراندازی کردن به معنی مستی کردن، برگرفته از افتادن سر به این و آن سو در حالت مستی، همچنان‌که مست سرانداز = مست خراب یا به اصطلاح تلوتلو خورنده؛ ج (احتمالاً) با تبادر به «سرانداز» از پرده‌های قدیم موسیقی (به قرینهٔ رود، مطرب و غیره) از الحان عهد ساسانیان، یکی از بحور اصول هفده‌گانهٔ موسیقی، که آن را «صوفیانه» می‌خواندند. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «سرانداز») خواجو، به صورت «سراندازی»، در بیتی که ممکن است حافظ از آن تأثیر گرفته باشد:

پای‌کوبان در سراندازی چو سربازی کنند — پای درنِه تا سرافرازان سرافرازی کنند
(دیوان ۴۲۶)

بگو: کذا نیساری، که او هم اقدم نسخ را ترجیح داده. قزوینی و سایه: بزن؛ نیز در قدیم فعل «گفتن» برای سرود بیش از «زدن» به کار می‌رفته است.

۵. عالی جَناب: =آستانهٔ والا؛ همین کتابت به صورت منفصل (که قزوینی و اغلب

طبعهای دیگر نیز دارند) درست است، و نه «عالیجناب» (که امروز به عنوان لقبی تعظیمی به کسی داده می‌شود). شگفتی از مؤلف دفتر دگرسانیهاست که دو جا به صورت نادرست اخیر نگاشته‌اند. (۱۲۴۵ و ۱۲۴۶)

را: نشانهٔ فکّ اضافه (=نظر بر منظرِ آن شاه خوبان اندازیم.)

۶. داوری: نزاع، دعوی، مرافعه (نک. ح ۴۴۲/۱.)

از آنجا که در تاریخ حکمت و کلام اسلامی، این معتزله‌اند که بیشتر به عقل و اختیار معروفند، ممکن است مراد از لافیدن از عقل، همین فرقه باشد. متصوفه (غالباً اشعری‌مذهب) مخالف سرسخت معتزله بوده‌اند، همچنان‌که ابوبکر واسطی (صوفی معروف) آنان را با فرعون می‌سنجد: «واسطی گوید: فرعون دعوی خدایی کرد آشکارا، و گفت: انا ربّکم الأعلیٰ، و معتزله پنهان دعوی خدایی کردند و گفتند: ما هرچه خواهیم توانیم کرد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۸) اگرچه «طامات بافتن» منطقاً نقطهٔ مقابل «لافیدن از عقل» نیست، اما تعلق غالب صوفیه به مذهب اشعری تا حدودی می تواند این احتمال را که خواجه معتزله و اشاعره را در برابر هم آورده باشد تقویت کند، به‌ویژه که بخشی عمده از تاریخ حکمت و کلام اسلامی را رویارویی و ستیز این دو فرقهٔ بزرگ با همدیگر تشکیل می‌دهد.

۷. بهشت عدن: عَدْن = اقامت؛ عَدَنَ فلانٌ بالمکان عَدْناً و عُدوناً = اَقامَ (= اقامت کرد، باشید). جَنّاتُ عَدْنٍ = باغهای مکان اقامت در بهشت (لسان‌العرب) بهشت عدن در ترجمهٔ تفسیر طبری: بهشت میانگین؛ «ایشان‌اند که ایشان راست سرانجامْ سرای بهشت میانگین و اندررروند اندر آنجای.» (ص ۸۱۱، مربوط به: رعد ۲۲ـ۲۳) (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب) به صورت «جنّات عدن» در قرآن کریم ۱۱ بار آمده. (نک. محمد فؤاد عبدالباقی، معجم قرآن، مادّهٔ ع د ن.) علّامه طباطبائی نیز برای «عدن» همان معنای اقامت و استقرار را ذکر کرده و افزوده است: لغت «معدِن» از همین مادّه است به معنی زمینی که جواهر و فلزات کانی در آن استقرار دارد، و بنا بر این «جنّات عدن» یعنی محل اقامت و استقرار و خلود. (المیزان ۹،۳۳۸)

کوثر: اِنّا اَعطَیناکَ الکَوثر (کوثر ۱) «کوثر» به معنی خیر فراوان و کثیر است از «کَثُرَ». (ترجمهٔ تفسیر مجمع‌البیان ۱۵،۱۴۲۷؛ طباطبائی، المیزان ۲۰،۳۷۰) در تفسیر آن اختلافْ بسیار و اقوالْ بالغ بر ۲۶ مورد می‌شود. (طباطبائی، همان‌جا) از جویی سرچشمه گرفته از سدرةالمنتهی، حوضی که در قیامت از آنِ حضرت پیمبر خواهد بود، نسل فراوان، نبوّت، قرآن و... اما اصح اقوال را طبری نام نهری دانسته که خداوند

آن را در بهشت به رسول‌الله وعده فرموده است. (تفسیرالطّبری، الجزء الرابع و العشرون ۶۷۵ـ ۶۷۹، به تلخیص) طبرسی آن را خیر فراوان دانسته و در تفسیر آن معانی متعدد ذکر کرده: نهری در بهشت، حوضی در محشر، فرزندان بسیار، مقام رسالت، دانش و حکمت، قرآن و سایر نعمتها. (ترجمهٔ تفسیر مجمع‌البیان ۱۴۲۷،۱۵)

این بیت هم، مثل بسیاری دیگر، بر پایهٔ این نگرش عارفانه است که بهشت یا دوزخ امری است دایم و در جریان، همچنان‌که انسان عارف و عاشق در خلال حیات خویش در بهشت نقد می‌گذراند، چنان‌که شاعر، مخاطب خود را هم به این جنت جاوید فرامی‌خواند و او را برحذر می‌دارد از این‌که بهشت را تنها در جهان دیگر بپندارد. سلطان ولد: «چیزی که در عین آن باشی شب و روز، و یکی از آنها خبر دهد ترا محال نماید، همچنان‌که گویند: پل صراط همچون مو باریک است و بر آن می‌گذرند، ترا محال نماید و دائم بر پلی می‌گذری که از آن باریکتر است، و آن اندیشه است. بهشت را می‌گویی بر آسمان و بر زمین نیست، پس نباشد، چون نمی‌دانی که کجاست؛ خوش و ناخوش را در خود می‌بینی معیّن که هست و جایش را نمی‌دانی که کجاست. همچنین جای خوشی و ناخوشی را نمی‌دانی و می‌بینی که هست. بهشت و دوزخ را نیز جایش ندانی و نبینی، و باشد. پس احمق آن کس باشد که شب و روز در عین چیزی باشد و چون از آن خبر دهند آن را محال داند.» (معارف ۳۰۶)

روزی: کذا قزوینی و نیساری، و چند نسخهٔ اقدم نیز؛ بنا بر این نمی‌دانم چرا سایه ضبط متأخر «یکسر» را برگزیده است؟ البته در عالم ذوقْ لفظی قوی است، ولی متأخر بودن را چه باید کرد؟

۸. پیشتر، هم نمونه‌های ستایش از شیراز را داشته‌ایم و هم نکوهش آن را، و دیدیم که برخی شاعران به نکوهش آن پرداخته‌اند، چه به زعم آنان شیراز یا پارس جای معرفت و کمال نیست. این بیت را هم از یک سخنور شیرازی دیگر، مجد همگر، داشته باشید:

ز خاک پارس، زلال سخن ز من مطَلب

که ناید آب ز سندان و روغن از پولاد

(سعید نفیسی، مجد همگر شیرازی ۱۸)

❋ ❋ ❋

دستغیب غزل را متعلق به دورهٔ چهارم زندگی حافظ (از اختلاف با شاه شجاع از

۷۶۷ به بعد) می‌داند، به استناد بدگویی او از شیراز و شیرازیان در بیت آخر و در قیاس با دیگر بدگوییهای او در آستانهٔ خروج از زادگاه. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۷.)

این هم حماسهٔ شادی و طرب در حافظ است. فهرستی پر و پیمان را از عناصر و عوامل ذوق‌انگیز، طرب‌زا و شوق‌آفرین می‌توان از این شعر بیرون کشید، و گمان نمی‌کنم چیز مهمی در این میان فراموش شده باشد. بزمی است همه‌جوره با انجام انواع آیینها و اعمال و تحرّکات.

وزن هزج مثمن سالم، اولاً بحری است دراز که سبب می‌شود تا هیچ‌یک از جزئیات مورد نظر به دلیل تنگی ظرفیت جا نماند. اگر خاطرتان باشد پیشتر هم غزلی داشت در وصف یک بزم و سور پر و پیمان: عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام... (غ ۳۰۳) که دیدیم آنجا هم بحری دراز، اگرچه در رمل مثمن مقصور، بود که در آن نیز توانست آن همه جهات و جوانب بزم را بازگوید. (نک. شرح همان، سخن پایانی.) این هم خود مستوره‌ای است از کاردانی شاعر. ثانیاً وزنی است پر از کوبش و ایقاع و جنبش، چنان‌که وزن گویی پیش از کلام به تکان و ترقّص درآمده است.

نگاهی هم در این مجموعهٔ همگون به فعلها بیندازیم: آنها هم پر از کنش و جنبش و اغلب تند و تیزند: برافشاندن، انداختن، شکافتن، لشکر انگیختن، تاختن، ریختن، پا کوفتن، سراندازی کردن و... خاک پوسیدهٔ گوینده به دست صبا تا آستان دوردست دلدار (یا هر فرد بدل از او) انداخته می‌شود، و حتی داوری و دادخواهی به پیش داور «انداخته» می‌شود، و مستان را هم از پای خُم با گرفتن دست و پایشان به حوض کوثر پرتاب می‌کنند، از کجا به کجا، و با چه نیرویی. تصاویر همگی از همین دست‌اند. آیا قصوری در محتوی یا شکل شعر نسبت به همدیگر می‌توان یافت؟

۱ صوفی، بیا، که جامهٔ سالوس برکشیم
وین نقش زَرق را خط بُطلان به سر کشیم
۲ نذر و فُتوح صومعه در وجه مَی نهیم
دلق ریا به آب خرابات برکشیم
۳ سرّ قضا، که در تُتُق غیب منزویست
مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم
۴ بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان
غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم
۵ عشرت کنیم، ورنه به حسرت کُشندمان
روزی که رخت جان به جهانی دگر کشیم
۶ کو عشوه‌ای ز ابروی او تا چو ماه نو
گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم؟
۷ فردا اگر نه روضهٔ رضوان به ما دهند
غِلمان ز غُرفه، حور ز جَنّت به در کشیم
۸ حافظ، نه حدّ ماست چنین لافها زدن
پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم؟

۱. جامه: قزوینی: خرقه، و به همین سان سایه؛ نیساری مثل خانلری ضبط اقدم نسخ را اختیار کرده است.

۲. فتوح: در لغتْ گشوده شدن، و به معنای اسمی در پارسی برابر با گشایش است. اما در اصطلاحْ عبارت است از حصول چیزی از آنجا که انتظار نمی‌رفته است. (جرجانی، التعریفات ۱۷۱) این تعریف به درستی به صورت کلی ذکر شده تا شامل حصول هرگونه گشایشی اعم از مادّی و معنوی بشود. به معنی مادّی، آن طعام و ماحضری است که نامنتظر از جایی به درویشان و خانقاهیان برسد. «شیخ [ابوسعید ابوالخیر ـ م] گفت: یا یحیی، فتوح آن حضرت را رُستی نتوان کرد. آنچ آورده‌ای با جمع در میان باید نهاد.» (حالات و سخنان ۶۵) شاهدی گویاست، زیرا «رُستی» طعامی

اندک است که هرکس با خود دارد و می‌خورد، و نظامی در همین معنی است که خطاب به حضرت پیمبر در واقعهٔ معراج می‌گوید: تو کریمتر از آنی که از مواهب معراج به تنهایی بر بخوری؛ برای ما چه ارمغان آورده‌ای؟:

چون تو کریمان که تماشا کنند   رستیِ تنها نه به تنها کنند
از سر خوانی که رطب خورده‌ای   از پیِ ما زلّه چه آورده‌ای؟
(مخزن ۲۲)

بوسعید هم می‌گوید: در فتوح شرط است که هر درویشی که آن را دریافت، آن را از آنِ جمع بداند، نه این‌که چون طعامی اندک و متعلق به شخص خود بخورد. نیز در باب فتوح شرط است که بدون رنج، تکلف و تقاضایی حاصل شود (یا به فرمودهٔ حافظ «دولتِ بی‌خون دل» باشد.) فروزانفر بر این شرط تأکید می‌کند. (نک. شرح مثنوی ۲، ۵۳۹.) سهروردی: «هرآن وقت که از شخصی یا موضعی فتوحی و رزقی روی به شخص نهد بی‌خواست و مسألت او، باید که قبول و صرف کند بر اهل و فرزندان. و اگر یسار و توانگری باشد وی را قبول کند به محتاجان ایثار کند.» (عوارف‌المعارف ۸۰؛ نیز نک. تمامی باب بیستم در همین باره ۷۹ـ۸۴.) فتوح هرآن چیزی است از خوراک، پوشاک، وجه نقد، یا وعدهٔ اعطای هریک از اینها به عنوان آنچه امروزیان اعتبار برای خرید می‌گویند، برای صوفیان و خانقاه آنان. یحیی باخرزی نیز در این باره بحثی دقیق دارد. از جمله می‌گوید: «از زنانْ رفق و فتوح قبول کردن دور باشد.» (فصوص‌الآداب ۱۳۸) همچنین از سخنان او و دیگر متصوفه برمی‌آید که فتوح فقط به امور مادّی تعلق نمی‌گیرد بلکه شامل هرگونه گشایش دل و درون و یافتن وقت یا حالی خوش نیز می‌شود: «لکن آن باب خوارق عادت و کرامت چون بر صادقان ظهور کند و مفتوح شود مزید یقین ایشان گردد.» (همان ۲۹۹) نیز هشدار می‌دهد که گاهی صِرف خیال به نظرْ فتوح می‌آید: «و گاه باشد که قومی را خیالات لایح گردد و ظن برند که آنها وقایع است و آن وقایع را باز به وقایع مشایخ تشبیه کنند بی‌آن‌که به حقیقت آن عالم و عارف باشند، و در غرور عالم خیال افتند.» (همان‌جا) اما بر اثر فتوح حقیقی «دل او گشاده شود و بصیرت او مفتوح شود.» (۳۰۰) مؤلف با برشمردن عوامل فریب‌دهنده و موجد توهّم فتوح می‌گوید: «سالک باید به اینها فریفته نشود و به اندک چیزی که بر و فتح شود مغرور نگردد.» (۳۰۹) نذر و فتوح، وقتی مثل این مورد با هم می‌آیند، به معنی هرگونه نذر و نیازی است که معتقدان دراویش و خانقاههای ایشان می‌کنند از قبیل رساندن آنچه برشمردیم به آنان.

عزّالدین محمود کاشانی نیز در ضمن بحثی دقیق در این باره بر آن است که: «حقیقت فتوح آن است که از حق ستانند، نه از خلق، خواه واسطهٔ دست مردم و خواه نه، و خواه سبب آن معلوم باشد و خواه نه، به شرط آن‌که نفس را در مقدّمهٔ آن تطلّعی و تشوّفی [اطلاع و انتظاری ـ م] نبود.» (مصباح‌الهدایة ۲۵۳) «و بعضی آنهااند که هیچ نخواهند، نه از خلق و نه از حق.» مؤلف می‌افزاید: «شیخ‌الاسلام آورده است که وقتی مردی نزدیک شیخ ابوالسّعود آمد و گفت: می‌خواهم که مقداری معیّن از نان موظّف گردانم که هر روز به خدمت آرند ولکن می‌اندیشم که صوفیان گویند: المعلومُ شومٌ. شیخ گفت: ما نگوییم، چه هر معلوم که حق تعالی از بهر ما اختیار کند ما در آن مشاهدهٔ فعل او کنیم و آن را مبارک دانیم، نه شوم.» (همان ۲۵۳)

و اما خود حافظ یک بار هم در ساقینامه از فتوح سخن گفته است:

بیا، ساقی، آن کیمیای فتوح — که باگنج قارون دهد عمر نوح
بده تا به رویت گشایند باز — درِ کامرانی و عمر دراز

که پیداست فتوح از نوع معنوی و قلبی آن است، یعنی گشایش حال درون. مواردی هم دارد که با الفاظی چون گشاد و گشایش پارسی آمده، که هرکدام در جای خود توضیح شده است. (نک. «گشاد» در: ح ۳۶۱/۱.)

برکشیدن به آب خرابات: ایهام: الف. آب کشیدن به باده (که خود پارادوکسی است.) ب. ارتقا و اعتلا بخشیدن به خرقهٔ ریایی از طریق پاک کردن و نمازی کردن آن با صفا و خلوص خرابات.

در هر حال، این بیت هم، مثل نظایر فراوان آن، در حکم نوعی خط کشی و مرزبندی شاعر است میان خود و رسوم و سنن ظاهر صوفیان. پیداست صوفیانْ فتوح به معنی نذور پیشکش شده به خانقاه را دوست می‌دارند، اما شاعر با بیان طنزآمیز خویش همهٔ آنها را در برابر باده و سرمستی به هیچ می‌گیرد.

۳. تُتُق: بر وزن افق، چادر و پردهٔ بزرگ (برهان) که هیچ‌گونه توضیحی دربارهٔ ماهیت و ملیت آن از سوی مصحّح و محشّی فقید داده نشده، و به همین سان در فرهنگ خود ایشان (معین). در دهخدا به صورت «تُقْتُق» آمده به نقل از لغت فرس به تصحیح عباس اقبال ۲۴۹، در حالی که تتق یا تقتق نه در معتبرترین طبع آن (مجتبایی ـ صادقی) آمده و نه در طبع دبیرسیاقی بر اساس نسخهٔ مصحَّح پاول هُرن. صاحب کشف‌اللغات نوشته که این لفظ عربی نیست. (غیاث) مؤلف فرهنگ نظام با ذکر این‌که ترکی و عربی نیست بلکه فارسی است استدلال می‌کند که چون در زبان فارسی حرف

«ق» وجود ندارد، صورت درست فارسی آن «تتغ» به غین (موجود در فارسی) است و قاف غلط. (نک. دهخدا، ذیل «تتق».) این واژه معمولاً با فعلهایی چون کشیدن، برکشیدن، بستن و امثال اینها به کار می‌رود؛ انوری، خطاب به ممدوح:

روز هیجا کاسمان سیارگان را   در تتق یابد ز گَرد کارزارت...

(دیوان ۱، ۳۹)

هم او، در بیتی که حافظ احتمالاً از آن تأثیر گرفته است:

زَاَوّل که داشت در تتق صنع منزوی

ارواح را مشیمه و اشباح را گهر

(همان ۲۰۸)

خود خواجه، در قصیده:

هوا ز نکهت گل در چمن تتق بندد   افق ز عکس شفق رنگ گلْسِتان گیرد

ش: شناسهٔ اضافی یا ملکی، که مقدّم واقع شده، متعلق به «رخسار» (= نقاب ز رخسارش برکشیم).

۴. سخن از وجود باده و شاهد در بزم صوفیان است، همچنان‌که بارها نظایر این ادّعا یا اتهام را نسبت به این فرقه در اشعار او، خواه به تصریح و خواه تلویح، دیده‌ایم. به نظر می‌رسد فحوای بیت این باشد: حالا که صوفیان از هیچ فسق و فجوری در مجالسِ به ظاهر وجد و سماع رویگردان نیستند ما هم روی دست آنها بلند می‌شویم و کار را به غارت باده و بغل زدن شاهد می‌کشانیم.

صوفیان: کذا قزوینی، سایه و بیشتر طبعهای معتبر دیگر؛ قدیمترین نسخ نیز. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۵۰) اما نمی‌دانم چرا جناب نیساری همهٔ اینها را نادیده انگاشته و «مدّعی» را اختیار کرده‌اند و بدون التفات به محتوای بیت که طعن بر صوفیان است لفظ مبهم مذکور را ترجیح داده‌اند؟ چنین اعمال سلیقه‌هایی در کاروبار حافظ چرا؟ و تا کجا؟

۶. گوی سپهر: استعاره از خورشید، همچون گوی زر یا زرّین برای خورشید، در برابر گوی سیمین برای ماه (رشیدی) خاقانی:

دامن جاه تراست پَروَز رنگین ز صبح   جَیب جلال تراست گوی زر از آفتاب

(دیوان ۴۸)

چوگان زر: تشبیه خیالی است برای هلال ماه، و در عین حال برای ابرو (تنها به

اعتبار شکل خمیده، و نه رنگ). تشبیه خیالی از آن روی که چوگان از چوب، آن هم از نوع سبک آن، ساخته می‌شود، و نه از فلز سنگین چون زر، کما این‌که خود لفظ «چوگان» از ریشهٔ «چوب» (چوپگان) است. بنا بر این اگر هم در جایی چوگان زر و سیم و نظایر اینها بیاید، یا مثل این مورد تشبیه خیالی است و یا از شمار مبالغات مرسوم. و اما در تاریخ شعر پارسی، ازرقی هروی (ﻓ حدود ۴۶۵) از حیث فراوانی کاربرد این‌گونه تشبیه مشهور است، چنان‌که در دیوان او قدم به قدم از این دست تشبیه دیده می‌شود. برای مثال، در قصیده‌ای به مطلع:

گویی که ماه و مشتری از اوج آسمان　　　تحویل کرده‌اند به باغ خدایگان

(دیوان ۶۴ـ۶۷) چندین مورد از آن را به کار گرفته است، همچون:

گویی که بوستان بهشت است بر زمین　　　رضوان به ماه و مشتری آگنده بوستان...
مرجان عودسوز در او شاخ نسترن　　　مینای مشکسای در او برگ ضیمران...
وان آب نیلگون معکّن، گمان بری　　　مالیده قرطه‌ایست ز پیروزه بهرَمان...
گویی ز زرّ پخته همی پوست بفگند　　　ثعبان سیم‌پیکر پیروزه‌استخوان...
مشک است و لعل، شعری و پروین، اگر بود　　　شعری به رنگ بسّد و پروین به بوی بان

...تا آخر؛ به همین سان در دیگر اشعار او تشبیهاتی چون دُرّ سرخ‌رنگ، بلورین یاسمن، عقیقین خیزران، پشتْ‌زرین سوسمار و... فزون از اندازه است.

و اما در حافظ به ندرت به تشبیه خیالی همچون این یا چوگان از عنبر (۹/۴) مشاهده می‌شود، به نحوی که می‌توان گفت طبع او چندان میانه‌ای با آن نداشته است.

۷. فردا: در درجهٔ نخستْ قیامت (نک. ح ۱۲۹/۷.)

غِلمان: یکی از جمعهای «غلام»، فرشتهٔ نرینه؛ در قرآن یک بار، و به همین معنی، آمده است: و یَطوفُ عَلَیهِمْ غِلمانٌ لَهُمْ کَاَنَّهُمْ لُؤلُؤٌ مکنونٌ (طور ۲۴) (و گِرد آنان [مؤمنان ـ م] جوانانی، ویژهٔ ایشان، می‌گردند که گویی مرواریدی نهفته‌اند.)

غرفه: = عِلّیَّة [خانه یا کوشک برین ـ م] جمع: غُرْفات، غُرُفات، غُرَف (صحاح، لسان‌العرب) آسمان هفتم، جای کرّوبیان (دهخدا، یادداشت مؤلف) مطابق قرآن، کوشکهای بلند که در زیرشان نهرها جاری است پاداش مؤمنان و صالحان قرار داده شده است، مثل: اولئکَ یُجْزَوْنَ الغُرفةَ بما صَبَروا (فرقان ۷۵) (آنان‌اند که غرفه[ی بهشت] را به پاداش شکیبی که ورزیدند می‌برند.)

در بیت، غلمان و غرفه، یا حور و جنت، اختصاصی به همدیگر ندارند، زیـرا در آسمان برین، هم غلمان وجود دارند و هم حوران؛ آمدن غلمان در کنار غرفه به دلیل رعایت همنوایی واج «غ» است.

* * *

نگاهی به سراپای غزل، نشان‌دهندهٔ کنشهای تـند در هـمهٔ ابـیات است، زیـرورو کردن، زدن، بیرون انداختن رازها، دستکاری کردن در کار آسـمان و اجـرام، بـیرون کشیدن حور و غلمان از کوشکها و... در برخی ابیات، کار به طامات‌گویی صوفیان (که می‌دانیم شاعر از آن نفور است) می‌کشد، مثل سرّ قضا را آشکار کردن (ب ۳) و غلمان و حور را به‌زور بیرون آوردن از مکان امن آنان (ب ۷) و غیره. شاعر خوب می‌داند چه می‌کند، چون کلید همهٔ اینها «لافها زدن» در بیت آخر است. در حقیقت اینجا هم همه چیز را گفت، ولی در آخر با لاف خواندن آنها به تبرئهٔ ذمهٔ خـود از آنـها بـرخـاست. یادتان هست نظایر این را، که حرف را می‌زند ولی می‌گوید: چه کار دارم بگویم؟ (اگر به یاد ندارید، بنگرید به شرح غزل ۲۸۰، بیتهای ۳ـ۴.)

۱ دوستان، وقت گل آن به که به عشرت کوشیم
سخن اهل دل است این و به جان بنیوشیم

۲ نیست در کس کرم و وقت طرب می‌گذرد
چاره آن است که سجّاده به مَی بفروشیم

۳ خوش هواییست فرحبخش، خدایا، بفرست
نازنینی که به رویش میِ گلگون نوشیم

۴ ارغنون‌ساز فلک، رهزن اهل هنر است
چون ازین غصّه نتالیم و چرا نخْروشیم؟

۵ گل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی
لاجرم زآتش حرمان و هوس می‌جوشیم

۶ مِي کشیم از قدح لاله، شرابی موهوم
چشم بد دور ـ که بی مطرب و مَی مدهوشیم

۷ حافظ، این حالِ عجب با که توان گفت که ما
بلبلانیم که در مَوسِم گل خاموشیم؟

۱. سخن اهل دل است این و: کذا قزوینی و نیساری؛ سایه: سخن پیر مغان است. اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است، اگرچه دومین نسخهٔ اقدم (بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) مثل سایه؛ در این وضعیت، هردو ضبطْ محتمل صحت است، و بعید هم نیست که تغییر به دست خود شاعر صورت گرفته باشد، به‌ویژه که حکم پیر مغان برای او لازم‌الاجراست.

۲. شبیه این بیت او (با ذکر «خرقه» به جای «سجاده»، که هردو از نمادهای زهدند):

قحط جود است، آبروی خود نمی‌باید فروخت
باده و گل از بهای خرقه می‌باید خرید

۳. باده، بدون حضور یار یا شاهد زیباروی، حرام است:

در مذهب ما باده حلال است، ولیکن — بی روی تو، ای سرو گل‌اندام، حرام است
فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم — که حرام است می آنجاکه نه یار است ندیم

کرده‌ام توبه بـه دست صـنمی بـاده‌فروش	کـه دگـر مَـی نـخورم بـی رخ بـزم‌آرایـی

۴. ارغنون‌ساز: ارغنون‌نواز (دربارهٔ ساز ارغنون، نک. ح ۲۸۸/۳.)

ارغنون‌ساز فلک: = نوازندهٔ ارغنون در فلک؛ از القاب یـا اسـتعارات مـربوط بـه زهره؛ در جای خود ذکر شده که زهره را نماد موسیقی و طـرب خـوانـده و او را بـا سازهای گوناگون در دست تصویر کرده‌اند، چون بربط یا عود، چنگ، طـبل، سـنج، ارغنون و غیره. (نک. «زهره» در: ح ۴/۸.) نیز:... ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع (۲۸۸/۳) البته می توان آن را ترکیبِ تشبیهی هم گرفت، یعنی فلکِ ارغنون‌نواز، که با توجّه به سوابق فلک در ستیز با اهل فضل و زمام مراد به اهل جهل دادنْ معنایی موجّه است.

رهزن: ایهام: الف. دزد، رهگیر، قـاطع طـریق؛ ب. نـغمه‌زن، پـرده‌نواز، خـنیاگـر (دربارهٔ «ره» یا «راه» به معنی نغمه و پرده و تصنیف، نک. ح ۱۳۵/۴.)

از ابیات متعدد حافظ دربارهٔ نامرادی اهل علم و فضل و کامروایی نادانـان است، همچون:

هــمای گـو مـفکن سـایهٔ شـرف هـرگز	بران دیار کـه طـوطی کـم از زغـن بـاشد

فــلک بـه مـردم نـادان دهـد زمـام مـراد	تو اهل فضلی و دانش، همین گناهت بس

(نیز نک. ح ۲۶۳/۷.)

۵. به جوش آمدن گل: به مجاز، اوج شکفتگی آن؛ خود خواجه:

تــنور بــاده چـنان بـرفروخت بـاد بـهار	که لاله غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

آنگاه که گل از فرط شکـفتگی بـه آتش شـبیه مـی‌شود، ایـن آتش را بـاید بـا آب فرونشاند، که در اینجا آبْ همان بادهٔ سرخی است که خود در سرشت گل هست. (نیز دربارهٔ رابطهٔ گل و آتش، نک. ح ۲۲۴/۵.)

حرمان و هوس: از نظر زبانی از ترکیبات موسوم به دو ارزشـی است. (در مـورد این‌گونه ترکیبات، نک. ح ۸/۳.) و امّا ساختمان یک دسته از این ترکیبات بـدین‌گونه است که نخست یک کلمه با معنی مثبت می‌آید و پس از آن یک کلمهٔ منفی، مثل عشق و ناکامی، تلاش و شکست، زندگی و مرگ و... ترکیب حاضر هم به نظر مـی‌رسد از همین سنخ باشد، یـعنی اصـل آن «هـوس و حـرمان» است، امـا در ایـنجا ظـاهراً بـه ضرورت وزن به عکس شده است.

۶. بیتی طنزآمیز است، و از حیث محتوی می‌توانـد هـم‌مقوله بـا بـیت ۲ دربـارهٔ محرومیت از مَی باشد. همچنین «چشم بد دور» مـعترضه‌ای تـهکّمی و تـمسخری است: دلمان خوش است که شراب می‌خوریم، ولی از قدح لاله، و نه قدحی واقعی.

۱ مـا بـرآریـم شـبی دست و دعـایی بکـنیم
غـم هـجران تـو را چـاره ز جـایی بکـنیم

۲ دل بـیمار شـد از دست، رفـیقان، مـددی
تـا طـبیبش بـه سـر آریـم و دوایـی بکـنیم

۳ خشک شد بیخ طرب، راه خرابات کـجاست
تـا در آن آب و هـوا نَشـو و نَـمایی بکـنیم؟

۴ آن‌که بی‌جرم بـرنجید و بـه تـیغم زد و رفت
بـازش آریـد، خـدا را، کـه صـفایی بکـنیم

۵ در ره نـفس، کـز و سـینهٔ مـا بـتکده شـد
تـیر آهـی بگشـاییم و غَـزایـی بکـنیم

۶ مـدد از خـاطر رنـدان طـلب، ای دل، ورنـی
کـار صـعب است، مـبادا کـه خـطایی بکـنیم

۷ سـایهٔ طـایر کـم‌حوصله کـاری نکـند
طـلب سـایهٔ مـیمون هـمایی بکـنیم

۸ دلم از پرده بشد، حافظ خوش‌لهجه کجاست
تـا بـه قـول و غـزلش سـاز و نـوایـی بکـنیم؟

۱. جایی: مکانی نامعلوم برای آدمی، از عالم مغیبات (نک. «جایی» در: ح ۱۱۹/۱.)
ما برآریم شبی دست و: قزوینی و سایه: ما شبی دست بـرآریـم و؛ نیساری مـثل خانلری است، و ثبت ایشان از نسخ نشان می‌دهد که چند نسخهٔ اقدم پیاپی به همین صورت‌اند. تفاوت فقط در تقدم «برآوردن» یا «شبی» است، و لاغیر. شـاید در ایـن مورد هم قزوینی حافظ‌خوانان را به ضبط خود عادت داده باشد.

۲. لطف بیت در آدم‌نمایی (تشخیص) دل است، مثل آدم بیماری که پزشک به بالین او می‌آورند.

۳. بیخ: اصل معنی آن ریشه و بن است، و نیز مجازاً اساس و بنیاد. احتمالاً مشتق از vaixa (با تبدیل واج «و» به «ب») از ریشهٔ هند و اروپایی vay = خم شدن؛ سنسکریت

vayā = شاخه، ترکه؛ «بیان» در «شیرین‌بیان» (دارای مصرف دارویی) از همین ریشه است به معنی شیرین‌بیخ، به دلیل شیرینی ریشهٔ این گیاه. (فرهنگ ریشه‌شناختی)

آب و هوا: در ضمن معنای معروف، واژه «آب» دارای ایهام به شراب (به قرینهٔ «خرابات») است، همچنان‌که خواجه «آب خرابات» را کنایه از شراب آورده: خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد... (۱۸/۶) نیز از «هوا»ی مصفّای میکده یا خرابات سخن گفته است: گفتم هوای میکده غم می‌برد ز دل... (۱۹۳/۵)

نَشْو و نَما: نشو در عربی «نَشْأ» یعنی خلق شدن، نیز روییدن، بالیدن، رشد کردن، برآمدن و بلندی یافتن. (با بهره‌گیری از لسان‌العرب) واو و همزه هم بسیار به یکدیگر بدل می‌شوند؛ نظامی، به صورت مصدری:

چو مشک نافه در نَشْو گیاهی   پس از سرخی همی‌گیرد سیاهی
(خسرو و شیرین ۹۶)

سعدی، به صورت فعل:

کذلکَ یَنْشَأُ لِینةٌ هوَ عِرْقُها   و حُسنُ نباتِ الارضِ مِنْ کَرَمِ البذرِ
(گلستان ۵۲)

(چنین رشد و پرورش می‌یابد خرمابنی که او بیخ آن است / و خوبی گیاه‌زمین از نیکویی بذر است.)

و اما در بیت متن، واژهٔ «نشو» به گمان این نگارنده ایهامی ظریف به معنی مستی دارد: نَشْو = مست شدن؛ نَشْوان = مست؛ نَشْوَة = مستی (لسان‌العرب) نشوه (که در متون قدیم پارسی نیز فراوان به همین صورت آمده) همان است که امروز «نشئه» می‌گویند، اگرچه بیشتر آن را در مورد موادّ مخدّر به کار می‌برند، حال آن‌که در قدیم برای شراب و دیگر مواد، هردو، به کار می‌رفته است. نَما (عربی: نَماء) = زیاد شدن، کثرت یافتن، فربه شدن؛ بسا «نُمُوّ» هم می‌گویند، ولی کسایی می‌گوید: من «نموّ» با واو نشنیده‌ام. (همان) در پارسی «نموّ» هم مثل «نما» رواج دارد. نَشو و نما (از اتباع) = روییدگی و بالیدگی؛ ناظم‌الاطباء. گوالش، بالش، رشد (دهخدا)

۴. صفا کردن: (مصدر مرکّب لازم) = آشتی کردن، صلح کردن (دهخدا، که تنها شاهدی که برای آن تا عصر حافظ داده همین بیت اوست؛ شواهد بعدی مربوط به عصر صفویه به بعدند.) «صفا کردن» به معنی مذکور را نباید با آنچه امروز مصطلح شده به معنی حال خوش یافتن، لذّت بردن یا در حالتی دلپذیر به سر بردن اشتباه کرد. همچنین «صفا» (به تنهایی) در این بیت او نیز به معنی آشتی و رفع کدورت آمده است:

در طـریقت رنـجش خـاطر نـباشد، مَـی بـیار   هر کدورت را که بینی، چون صفایی رفت، رفت

۵. بتکده: این نماد دارای دو مفهوم متضاد است: یکی مثبت و در ارتباط با محبوب (بت) و دیگر منفی و مرتبط با شهوات و هواجس نفس، که در اینجا پیداست همین معنی اراده شده است. یحیی باخرزی: «بتخانه: باطنی را که درو نفوس هستی و طلب دنیاوی و اخروی باشد یا تصاویر اغیار یا اثبات غیر حق از هرچه در کونین است در او باشد، آن باطن را بتخانه گویند. و همچنین نیز باطنی را که درو طلب مقامی و منزلی از مقامات دینی مثل زهد و علم و عبادت و مرتبهٔ شیخوخت و امامت و مقتدایی یا دیگر درجات و مراتب باشد، آن را هم بتخانه گویند [...] و بت‌پرست آن‌کس را گویند که به یکی ازین معانی یا اعلاتر واصِل شده باشد و بر همان مرتبه ثابت مانده و ازو تجاوز نکـند و بـه هـمان مـغرور و قـانع شـود و ظـن بـرد کـه بـه مـقصود رسـیده است.» (فصوص الآداب ۲۴۶)

غزا (کردن): «غزا» در اسلام نبرد دینی و عقیدتی با کفّار و معاندان است. غَـزَوْتُ العَدُوّ [= با دشمن جنگیدم ـ م] اسم فاعل آن «غازٍ» یا «الغـازی» است. (صـحاح) غَـزَا اَلشَّئَ غَزْواً = اَرادَهُ و طَلَبَهُ. غَزْو = قصد، حرکت به سوی جنگ با دشمن و بـه پـایان رساندن آن؛ غَزْوَة = یک بار غزو کردن (اسم مرّه) مَغازی = مناقب و غزوات غازیان، و مواضع غزو؛ اسم آن: الغَزاة (لسان‌العرب) غَزا (حاصل مصدر) با دشـمن دیـن جـنگ کردن؛ غیاث، آنندراج. غزاة، غزوة. جنگ و جدال؛ این کلمه به همین صورت در عربی نیامده است. ظاهراً همان «غَزاة» است که در نظم و نثر فارسی تاءِ آخر را انداخته‌انـد نظیر مدارا (مداراة). (دهخدا) در تاریخ بیهقی بارها آمده و به نظر می‌رسد عادتی شـده باشد که هر جنگی را، خواه دینی و خواه غیر آن، «غزا» یا «غزو» بنامند. (نک. فهرست لغات و به همان شماره‌ها در متن.) و اما در اصطلاحْ «غَزْو» به نبردی گفته می‌شود که حضرت پیامبر (ص) به نفس خود در آن شرکت داشـته، در مـقابل «سَـرِیَّة» (جـمع: سرایا) که جنگی است به فرمان حضرت ولی بدون حضور خود ایشان. از همین مادّه است مَغْزیٰ و مَغزاة، که جمع آن «مغازی» عنوانی نوعی است برای کتب مـربوط بـه جنگهای پیامبر، اعم از غزوات و سرایا. (از جمله، نک. محمد بن عمر واقدی، مغازی [:] تاریخ جنگهای پیامبر (ص) ترجـمهٔ مـحمود مـهدوی دامـغانی، تـهران، مـرکز نشـر دانشگـاهی، ۱۳۶۱.) مـحمود غـزنوی را، از آن روی کـه نـام «غزا» و «غـزو» بـر لشکرکشی‌هایش به هند گـذارده بـود، در مـتون تـاریخ و ادب عـصر «شـاه غـازی» خوانده‌اند.

گشادن: در باب تیر = رها و پرتاب کردن (نک. ح ۲۳۳/۶.)

می‌بینیم که شاعر از آن روی که «بتکده» به کافران تعلق دارد بر کار خود نام «غزا کردن» نهاده، که بعید هم نمی‌نماید که تأثیری هم از نبردهای مشهور محمود و ویران کردن بتکده‌های هندوستان (و مهمتر از همه معبد سومنات) گرفته باشد.

۶. دل پاک و دعای خالصانهٔ رندانْ گشایندهٔ بسی مشکلهاست که با علم و عقل گشوده نمی‌شود:

به صفای دل رندان، که صبوحی‌زدگان بس درِ بسته به مفتاح دعا بگشایند

۷. کم‌حوصله: کم‌ظرفیت، تنُک‌ظرف؛ این معنی «حوصله» را نباید با معنی مصطلح امروز اشتباه کرد. (نک. «حوصله» در: ح ۱۳۳/۶.)

همای را قدما دارای همت بلند و سایهٔ او را خجسته می‌دانستند. (نک. ح ۱۰۰/۲.)

طلبِ سایهٔ: قزوینی: طلب از سایهٔ؛ خانلری از اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) پیروی کرده، ضمن این‌که ضبط او به موسیقی دو لخت نزدیکتر است، چون «سایهٔ طایرِ کم‌حوصله» در برابر «طلبِ سایهٔ میمون» قرار می‌گیرد؛ آمدن «از» این روال را بر هم می‌زند.

۸. از پرده شدن: = خارج زدن، در مورد دل: بی‌قرار و نابهنجار شدن آن (نک. «از پرده برون شدن» در: ح ۲۶/۴.)

قول و غزل: به ترتیبْ شعر عربی و شعر پارسی در ترانه و تصنیف (نک. ح ۹۱/۹.)

ساز و نوایی بکنیم: چنین است در قدیمترین نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) نیساری هم همین را برگزیده. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۵۷) اما قزوینی و سایه: سازِ نوایی بکنیم؛ برخی حافظ‌پژوهان «ساز و نوایی بکنیم» را نادرست یا دارای اِشکال دانسته‌اند، با این استدلال که «نوا کردن» به معنی نوا یا نغمه زدن در تداول پارسی به کار نرفته است. (هروی، «نکته‌هایی در تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۶؛ خرّمشاهی در تأیید آن: حافظ‌نامه ۲، ۱۰۶۵) در این باره گفتنی است که «ساز کردن» به معنی نوا و نغمه زدن نیامده اما «نوا کردن» به همین معنی ظاهراً در بیتی از اثیرالدین اومانی آمده است:

چو یافت بر ورق گل دو بیتی از سخنت نشست بلبل خوش‌نغمه در نوا کردن

(صحاح‌الفرس، ذیل «نوا»)

اما من عجالتاً کاری با آن ندارم، و اصراری نیز در صحت کامل ضبط خانلری از حیث قواعد دستوری نمی‌ورزم، اما گمان می‌کنم این‌گونه نگریستن به امری سیّال و

ساری و جاری به نام زبان، قدری جزمگرایانه باشد، چون وقتی این همه «ساز و نوا» به معنی نغمه و پرده و آهنگ نواختن به کار رفته، چه مانعی دارد که فعل «کردن» با آن همراه شود؟ به همین‌سان اگر فرضاً کسی بگوید: «قول و غزلی بکنیم» یا «شور و حالی بکنیم» (البته نه «حال کردن» به معنای مصطلح امروز) آیا باید نام غلط بر آنها نهاد؟ نیز مگر در «آب و جارو کردن» چیزی به صورت «آب کردن» هست؟ وانگهی، مگر تحقیقات در مورد این‌گونه کاربردها را به غایت رسانده‌ایم تا بتوان نتایجی قاطع در این باره گرفت؟ از اینها گذشته، آیا نباید به تناسب و تقارن دو ترکیب معطوف «قول و غزل» و «ساز و نوا» اندیشید؟ یا به قدمت نسخِ دارای «و»؟ آیا در مجموع نمی‌توان حدس زد که خود شاعر در این مورد قدریَ تسامح رواداشته باشد و ما اندکی کاتولیک‌تر از پاپ شده باشیم؟

خوش‌لهجه: قزوینی: خوش‌گوی؛ فرق فارقی با هم ندارند، اگرچه اقدم نسخ مثل خانلری‌اند.

۱ ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم
جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم
۲ رقم مَغلطه بر دفتر دانش نزنیم
سرّ حق بر ورق شَعبده ملحق نکنیم
۳ عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است
کار بد، مصلحت آن است که مطلق نکنیم
۴ آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند
تکیه آن به که برین بحر معلّق نکنیم
۵ شاه اگر جرعهٔ رندان نه به حرمت نوشد
التفاتش به می صاف مُرَوّق نکنیم
۶ هجو اگر گفت حسودیّ و رفیقی رنجید
گو: تو خوش باش، که ما گوش به احمق نکنیم
۷ حافظ، ار خصم خطا گفت، نگیریم بر او
ور به حق گفت، جدل با سخن حق نکنیم

۱. جامهٔ کس سیه کردن: سیاه کردن جامه معمولاً برای سوگواری است، اما در اینجا مشکل بتوان گفت که چنین چیزی اراده شده بلکه به نظر می‌رسد مراد رسواسازی یا اتهام فسق و فجور باشد، یعنی آنچه با نیلی کردن جامه یا زدن رنگ نیلی بر آن بیان می‌شده. (قضا را رنگ نیلی برای سوگ نیز به کار می‌رفته است.)

دلق خود ازرق کردن: دلق یا خرقهٔ ازرق معمولاً نشانهٔ زهد (و نیز تصوّف) است، اگرچه «ازرق» و «زَرق»، به دلیل همریشگی، و نیز زرق و ریای خرقه‌پوشان در عمل، آنچنان به هم آمیخته‌اند که با شنیدن «ازرق» همان «زرق» به ذهن متبادر می‌شود.

در هر حال به نظر می‌رسد می‌گوید: ما دیگران را تفسیق و تشنیع نمی‌کنیم و به رسوا کردن آنان نمی‌کوشیم و خود را زاهد فرانمی‌نماییم. نیز می‌توان دومی را تبع اوّلی گرفت، یعنی ما کسی را رسوا یا متهم نمی‌کنیم تا بدین وسیله ما را زاهد بخوانند.

۲. مغلطه: مَغلَطَة و اُغلوطَة = آنچه کسی را در مسایل به غلط اندازد. (لسان‌العرب) =

غَلوطَة (منتهی الارب) مغلطه اصطلاحی منطقی نیز هست، که اغلب همراه با «سَفسَطه» می‌آید به معنی قیاسی که مقدّمات آن از مشبّهات فراهم می‌آید و هدف آن باطل کردن حق است و حق جلوه دادن باطل (= مغالطه، مغلطه). (خوانساری، فرهنگ اصطلاحات منطقی، ذیل «سفسطه»، به تلخیص) مغلطه با افعالی چون کردن، زدن و دادن به کار می‌رود؛ مولانا:

باریک شد اینجا سخن، دم می‌نگنجد در دهن
من مغلطه خواهم زدن، اینجا روا باشد دغا
(کلیات ۱،۲۳)

قافیه و مغلطه را، گو همه سیلاب ببر ‌ ‌ ‌ پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا
(همان ۳۱)

دانش بشری به طور کلی بر هنجار پاکی و روشنی است و نسبتی با سیاهکاری و تباهی (که خلاف سرشت دانش و نقض غرض از آن است) ندارد. پس هرآن‌که بر ـ خلاف این هنجار گام برمی‌دارد این سرشت پاک و این موهبت و ودیعهٔ الهی به آدمیان را می‌آلاید. همچنین بعید نیست که مراد شاعر عدّه‌ای از صوفیهٔ عوامگرا بوده باشند که به قصد توجیه قصور و تقاعد و تکاهل خود در آموختن علم، آن را طعن و تخطئه می‌کردند و، به‌رغم توصیهٔ بسیاری از عرفای بزرگ به فراگیری دانش، به طرد و ردّ آن برمی‌خاستند. لخت دوم هم، گذشته از مفهوم کلّی آن یعنی مشوب کردن اسرار الهی به مکر و نیرنگ، احتمالاً ناظر به دعوی کرامات است، که خود به‌منزلهٔ بهره‌گیری نابکارانه از اسرار حق است و نام شریف تأیید الهی را بر شعوذه و تردستی نهادن. ممکن است با توجه به تناسبهای بیت بر حول نوشتن و نوشتنی (رقم، دفتر، ورق) مراد از «سِرّ حق» قرآن کریم باشد در برابر نقش شعبده، که به فرمودهٔ خواجه «این نسخه سقیم افتاده‌ست». در هر حال، این معنی، خللی در آنچه ذکر شد پدید نمی‌آورد و به دلیل برداشتها و تأویلات خاص صوفیه از آیات قرآنی با آن قابل جمع است.

۳. به کم و بیش: ایهام: الف. (معنی اصلی) عیب کردن درویش، چه کم و چه زیاد، بد است. ب. (با حمل بر لفّ و نشر مرتّب) عیب کردن درویش به کمی بضاعت، و توانگر به بیشی آن، بد است.

مطلق: قید = مطلقاً، که نظایر بسیار دارد، مثل مستقیم = مستقیماً، مختصر = به اختصار؛ نظامی، دربارهٔ معراج پیامبر (ص):

مطلق از آنجاکه پسندیدنیست ‌ ‌ ‌ دید خدا را و خدا دیدنیست
(مخزن ۱۹)

مولانا:

مطلق آن آوازْ خود از شه بود　　　گرچه از حلقوم عبدالّله بود

(مثنوی ۱،۱۸)

۴. بحر معلّق: کنایه از آسمان. انجمن‌آرای ناصری، آنندراج، غیاث (دهخدا)

احتمالاً ایهامی هم در «معلّق» به معنی باشگونه هست، از این روی که همه چیز و همه کار آن به عکس است، مثل قلع و قمع اهل فضل به جای دستگیری از آنان.

۵. مولانا، البته صرفاً با اشتراک کلّی در مقوله:

جام فرعون نگیرم، که دهان گنده کند　　　جان موسیست روان در تنِ همچون طورم

(کلیات ۵،۴)

ش: شناسهٔ اضافی یا ملکیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «مروّق» (= اعتنایی به میِ صافِ مروّقش نخواهیم کرد.)

حافظ بارها به بادهٔ رندان و خراباتیان نیز، مثل خود آنان، به چشم تعظیم و تجلیل نگریسته است، مثل:... انکار ما مکن، که چنین جام جم نداشت (۸۰/۵)... جمِ وقت خودی، ار دست به جامی داری (۴۳۹/۱)... که به بزم دُردنوشان، دو هزار جم به جامی (۴۵۹/۱) به هر حال، می‌گوید: اگر شاه به ما رندان به چشم استخفاف بنگرد، ما هم مقابله به مثل خواهیم کرد. «التفات کردن» به معنی دادن، در موضع احترامی نیز هست، اما به عنوان معنای اصلی در اینجا درست نیست، زیرا چنان‌که ذکر شد در اینجا یعنی توجه و اعتنا کردن، اما شاید تنها به عنوان معنایی ثانوی و ایهامی بتوان آن را پذیرفت (اگرچه برای توجیه چنین معنایی باید «ش» را شناسهٔ مفعولی انگاشت.)

مروَّق: اسم مفعول از ترویق (= صاف کردن، پالودن) عنصری:

گر ماه به غالیه مطوّق داری　　　چون رنگ روان می مروّق داری

(دیوان ۱۹۶)

منوچهری:

بادهٔ خوشبوی، مروّق شده‌ست　　　پاکتر از آب و قویتر ز نار

(دیوان ۱۷۱)

مسعود سعد:

نشاط کن، ملکا، بادهٔ مروّق نوش　　　یکی به مجلس خرّم، یکی به نغمهٔ زیر

(دیوان ۴۰۲،۱)

«مروّق» برگرفته از «راوق» یا «راووق» است؛ نک. «راوق» در: ح ۳۳۲/۸.) قزوینی

(و سایه) پس از این افزون دارند:

خوش برانیم جهان در نظر راهروان　　　فکر اسب سیه و زین مغرّق نکنیم

راهروان: سالکان طریق عشق و معرفت‌اند، در برابر مَرکب‌رانان عالی‌مقام با اسبهای سیاه پر از زینت و تجمل.

اسب سیه: دارای شرف و وجهه‌ای خاص بوده؛ بیشتر هم برای جنگ به کار می‌رفته است؛ فردوسی، در تجلیل از اسب سیاهِ (= دیزهٔ) رستم:

کجا دیزهٔ تو چمد روز جنگ　　　شتاب آید اندر سپاه درنگ

(شاهنامه ۱،۱۹۹)

نیز نام «سیاوش» خود از اسب سیاه (سیاو ـ اَرشَن ـ اسپا) گرفته شده، ضمن این‌که اسب معروف او (بهزاد) هم سیاه بوده، چنان‌که در شاهنامه «شبرنگ بهزاد» خوانده شده، و همین مرکب ارجمند، پس از کشته شدن سیاوش، به فرزندش کیخسرو خجسته می‌رسد تا به یاری او در نبرد فرجامین با بدی به پیروزی دست یابد.

مغرَّق: لجامٌ مغرّقٌ بِالفِضَّة = لگام آراسته به سیم؛ و گفته‌اند هرگاه تمام آن مزیّن باشد، یعنی غرق شده در زیور. (صحاح، لسان‌العرب، و به نقل از آنها منتهی‌الارب) انوری:

استری بود سیه، زیر مغرّق زینی　　　راست چون تیره شبی بسته برو یکشبه ماه

(دیوان ۱،۴۱۷)

مختاری، قبای مغرّق:

گر ماه در لباس کبود منقّط است　　　تو شاه در قبای نسیج مغرّقی

(دیوان ۵۱۳)

(استاد فقید، همایی، در حاشیه: نسیج مغرّق = بافتهٔ گوهرنشان)

۶. نزاری:

یار هم‌صحبت دیرینه، به تزویر محال　　　که به هم برنهد احمق، نتوان داد ز دست

(دیوان ۱،۷۵۴)

در بیت متن، ضمیر «تو» می‌تواند به هریک از حسود و رفیق برگردد، اگرچه این حسود در هر حال «احمق» خوانده می‌شود.

هجو اگر گفت: قزوینی: گر بدی گفت؛ خانلری، مطابق موازین تصحیح، نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) را اختیار کرده. از ثبت نیساری برمی‌آید که نسخهٔ پس از آن (اصغر مهدوی ۸۲۱) مثل قزوینی است، و خود ایشان هم همین را برگزیده‌اند. (دفتر

دگرسانیها ۲، ۱۲۶۰) البته توجه داشته باشیم که «گر بدی گفت» به نظر روانتر و گواراتر می‌آید، به‌ویژه از نظر آهنگِ متناسب «ی» در «بدی» و «رفیقی». این از مواردی است که می‌توان با عدم انقیاد به یک نسخهٔ قدیمتر، نسخه‌های بعدی را اختیار کرد.

۷. خود خواجه:

فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم   وانچه گویند روا نیست، نگوییم رواست

خصم: اینجا معنایی دارد همچون «طرف» و «طرف مقابل»، و نه دشمن، چون چنین ملاحظه و مراعاتی در حق دشمن، بی‌معنی و بیجاست. (در مورد معانی «خصم» نک. ح ۱۳۳/۳.)

گرفتن بر کسی: = خرده گرفتن، ایراد و اعتراض کردن یا عیب گرفتن بر او؛ احتمال می‌رود که در اصلْ متمّمی چون «خرده» یا «عیب» و غیره در آن وجود داشته که بعداً حذف شده و فعل آن بر جای مانده است؛ ابن یمین:

مست گوید همه بیهوده سخن   سخن مست تو بر مست مگیر

(دیوان ۴۲۵)

خود حافظ، در لخت اول از یک رباعی:

عشق رخ یار بر منِ زار مگیر   بر خسته‌دلان خرده به‌یکبار مگیر

دقیقی، به صورتِ گرفتن از کسی:

هرچه بگویم، ز من نگر بنگیری   عقل جدا شد ز من چو یار جدا شد

(دهخدا)

گرفتنْ کسی را = مؤاخذه یا مجازات کردن او؛ باز از خود خواجه:

یا رب، مگیرش، ارچه دلِ چون کبوترم   افکند و کشت و عزّت صید حرم نداشت

همچنین «گرفت» (مصدر مرخّم) نیز به معنی خرده گیری و سرزنش است. (نک. برهان، ذیل «گرفت» م و ح.)

* * *

این غزل را هم می‌توان از شمار چند شعر او دانست که دارای حالت مرامنامه یا به اصطلاح نوعی مانیفست اخلاقیِ فردی‌اند. تمامی ابیات بر حول چنین محتوایی دور می‌زنند. نکات مطرح شده، یا از سنخ مطالب اخلاقی است یا عرفانی، و بعضاً هم اخلاق از نظرگاه عارفانه. و امّا شاید بتوان گفت که مضمون برخی ابیات بدین انگیزه در شعر درج شده است تا دفاعی کلّی از عملکرد شاعر در عرصهٔ شعر او باشد؛ مثلاً

رقم مغلطه بر دفتر دانش زدن (ب ۲) از این روی آمده که خوانندهٔ اشعار او بارها شاعر را در موضع نفی دانشهای اینجهانی و طرح کاستیها و ناتوانیهای آن دیده، و لذا برای آن‌که این‌گونه سخنان او حمل بر نوعی عوامگرایی در این زمینه (که قضا را در میان اهل تصوف و زهد بس رایج هم بوده) نشود نظر کلّی خود را بیان داشته است مبنی بر این‌که او به هیچ روی قصد تحقیر و نفی دانشهای بشری و انکار دستاوردهای انسان در سایهٔ کوشش و تلاش وی در علم‌آموزی را ندارد. یا در باب شاه و ضرورت رعایت شأن رندان (البته از نوع فرزانهٔ رند، و نه رند به معنای اولیه یا اراذل‌الناس) از سوی او (ب ۵) شاید برای آن‌که خوانندگان اشعارش این همه مدایح او را، از ریز و درشت یا معتدل و غالی، به معنی مداهنه یا تملق او در حق فرمانروایان عصر نگیرد، این را گوشزد کرده که: به خلاف پندارهای عدّه‌ای، او عقد اخوّت یا تعبّد بی‌قید و شرط با هر شاه و امیری نبسته و توجه و احترام او نسبت به آنان منوط و مشروط به نگهداشت حرمت متقابل از سوی هرکدام است.

در هر حال، شعر، از نظر درونمایه و پیام، کاملاً یکدست است.

و اما واج «ق» در قوافی، ممکن است در نظر اول چندان دلپذیر جلوه نکند، اما در این باره نیز باید به کلّ شعر و ساختار محتوایی آن اندیشید، بدین‌گونه که شاعر در پی هدف خود یعنی نقد و طعن و اعلام قاطعانهٔ رأی خود در هر باب، نیاز به هجایی در قافیه دارد که سخن را با قطع و یقین و همراه با کوبندگی ادا کند، و هجای «ـَق» دارای حالت قَرع یا دَقّ است. کارایی صوت قافیه در یکچنین مضامینی از همین روی است. پیداست که ردیف منفی و اِنذاری و تحذیری نیز این مجموعه را با هم هماهنگ‌تر می‌کند.

۱ سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم
که: من نسیم حیات از پیاله می‌جویم
۲ عَبوس زهد به وجه خُمار بنشیند
مرید فرقهٔ دردی‌کشان خوشخویم
۳ گرم نه پیر مغان در به روی بگشاید
کدام در بزنم؟ چاره از کجا جویم؟
۴ مکن درین چمنم سرزنش به خودرویی
چنان‌که پرورشم می‌دهند می‌رویم
۵ تو خانقاه و خرابات در میانه مبین
خدا گواه، که هرجا که هست با اویم
۶ غبار راهِ طلب، کیمیای بهروزیست
غلام دولت آن خاک عنبرین‌بویم
۷ ز شوق نرگس مست بلندبالایی
چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم
۸ شدم فسانه به سرگشتگی، چو گیسوی دوست
کشید در خم چوگان خویش چون گویم
۹ بیار مَی، که به فَتویِّ حافظ از دل پاک
غبار زَرق به فیض قدح فروشویم

۱. به بانگ بلند: از کنایات متعدد است مُشعر بر صراحت و قاطعیت در اعلام عقیده. (نک. «به بانگ بلند» در: ح ۲۳۹/۳، و «به بانگ چنگ» در: ح ۴۲/۱.)

نسیم: اینجا = بو و رایحه

بیت، برخوردار از لحنی کاملاً ملامی است که شاعر به مدد آن تکلیف خود را با اهل زهد یکسره کرده است.

۲. عبوس زهد: اضافهٔ نشوئی است، یعنی آن‌که (زاهدی که) عبوسی و ترشروییِ‌اش ناشی از زهد است. زهد ترشرویانه و زاهد گرانجان و گره‌پیشانی در

سراسر شعر عارفانهٔ پارسی نکوهیده شده است. احادیث نبوی و مأثورات عرفا نیز بر پرهیز از چنین زهد و طاعاتی مشعر است. غزالی: «و رسول (ص) گفت: خوی بد، طاعت را همچنان تباه کند که سرکه انگبین را.» (کیمیا ۴،۲) «فُضیل عیاض (ره) گفت که: صحبت با فاسقی نیکوخوی دوستتر دارم از آن‌که با قُرّای بدخو.» (همان‌جا) «غالب آن بود که چنین مردمان بدخوی باشند و ترشروی و با خلق خدای تعالی به خشم سخن گویند [...] این مُدْبِر گویی که منّتی از عبادات خود بر خلق دارد و به چشم حقارت نگرد به همگنان.» (همان ۳۰۵) سعدی می‌گوید: دیدن روی زاهد ترشروی برای رندان همان‌قدر تلخ است که همنشینی با رندان برای زاهد:

زاهدی در سماع رندان بود　　　زان میان گفت شاهدی بلخی
گر ملولی ز ما، ترش منشین　　　که تو هم در دهان ما تلخی
(گلستان ۱۴۰)

عبید: «چون او [دیّوث] را به بهشت نباید رفت از کدورت صحبت شیخکان و زاهدان که در بهشت باشند، و از روی ترش ایشان به یمن این سیرت آسوده باشد. هرجا شیخکی را بیند، گوید، بیت:

گر ترا در بهشت باشد جای　　　دیگران دوزخ اختیار کنند
(کلیات ۱۸۱)

شاعران، زاهدان را بارها با صفاتی چون عبوس، بدخو، تنگخو، ترشروی، سرکه‌پیشانی و غیره خوانده‌اند؛ خود خواجه:

پشمینه‌پوش تنگخو، از عشق نشنیده‌ست بو
از مستی‌اش رمزی بگو، تا ترک هشیاری کند

گله از زاهد بدخو نکنم، رسم این است　　　که چو صبحی بدمد، در پی‌اش افتد شامی

به وجه خمار بنشیند؟ یا ننشیند؟: چاپها در این باره مختلف‌اند، مثلاً سایه مثل خانلری «بنشیند» دارد، اما قزوینی «ننشیند»، و به همین سان نیساری. بقیهٔ طبعها هم یا این را دارند و یا آن را. بحثها و اظهارنظرهای فراوان له یا علیه هریک از دو ضبط صورت گرفته است، به نحوی که این را هم باید از موارد بحث‌انگیز حافظ شمرد. برای آن‌که سخن به درازا نکشد تنها به ذکر نمونه‌هایی بسنده و نظر این نگارنده نیز ذکر خواهد شد.

استاد خانلری، به گفتهٔ خود ایشان، اجماع ۹ نسخه‌شان را بر «ننشیند» نپذیرفته و آن را به طور قیاسی به «بنشیند» تصحیح کرده‌اند: «زیرا به گمان من معنی بیت این

است که زاهد که عبوس یعنی اخم‌آلود است مانند مردمان خمارزده جلوه می‌کند برخلاف فرقهٔ دردی‌کشان که خوش‌خویند.» (دیوان ۲، ۱۲۰۷) آیا این‌گونه تصحیح، مغایر با شیوهٔ بر روی هم استوارِ ایشان نیست؟ یا به عبارت دیگر، آیا این از موارد جواز تصحیح قیاسی است؟ آیا به واقع هیچ راهی برای توجیه «ننشیند» وجود نداشته؟ اگر چنین است، پس فرضاً چرا قزوینی دست به چنین تبدیلی نزده است، به‌ویژه که علامهٔ فقید باریک‌بین‌تر از آن بود که از این‌گونه موارد نادیده بگذرد؟ می‌توان نتیجه گرفت که ایشان لابد معنی یا محملی برای ضبط خود سراغ داشته که آن را پذیرفته‌اند. خرّمشاهی نظر و عمل خانلری را در این تصحیح درست می‌داند. (حافظ‌نامه ۲، ۱۰۷۱ـ۱۰۷۲) جعفر شعار «عُبوس» (به ضمّ اول به صیغهٔ مصدری) را درست می‌داند و بر آن است که ترشرویی و تکبّر زاهدان بر صورت آدم خمار نمی‌نشیند. پرتو علوی، در ضمن نقل نظر شعار، به گونه‌ای سخن می‌گوید که به نظر می‌رسد با آن موافق است یا باری مخالف نیست، و بیت را به همان صورت معنی می‌کند. (عقاید و افکار خواجه ۱۳۰، با ارجاع به نوشتهٔ شعار، راهنمای کتاب، س ۳، ش ۴) این «عُبوس»، خاصه با توجه به زبان حافظ، کم عجیب نیست، و در عمل هم کمتر هواداری یافت. اسلامی ندوشن با ضبط خانلری مخالفت کرده و «ننشیند» را ترجیح داده و چنین معنی کرده است: میخواره گرفتگیِ ناشی از خمار دارد، و زاهد گرفتگی ناشی از زهد. حافظ می‌گوید که: دو حالت گرچه به ظاهر شباهتی داشته باشند منشأ و ذات آنها متفاوت است؛ این کجا و آن کجا؟ من مرید دومی یعنی دردی‌کش هستم. («ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ»، نشر دانش، س دوم، ش دوم، ص ۴۷.) علی رواقی: عَبوس (به فتح اول) در لغت به معنی ترشروی و بدخوی است و «عبوس زهد» در این بیت می‌تواند هم اضافهٔ استعاری باشد و هم صفت و موصوف مقلوب، و این خود زهد است که ترشروی و بدخوی است (یعنی «تشخیص» و شاید «تشخّص»). زهد یا عبوس زهد در اینجا در حکم فاعل است، و هموست که می‌تواند با وجه خمار بنشیند، و شاید هم به دلیلی ننشیند. ایشان بیت را چنین معنی کرده‌اند: عبوس زهد با گرفتن وجه شراب هم از پا نمی‌نشیند و زهد خشک و ترشرو و عبوس با پول شراب هم فروکش نمی‌کند؛ یعنی زاهد با آن همه ناخواهانی و خشکی و بی‌میلی و سردی که به مال دنیا نشان می‌دهد حتی وجه می و خمار را از مردم می‌گیرد و باز هم سیرمانی ندارد و حرص و بیش‌خواهی او کم نمی‌شود. سپس این بیت جمال عبدالرزاق را به شاهد «وجه مخموری» (وجه خمار) ارائه کرده است:

وجه مخموری تو بر بوریای مسجد است　　　وز مسلمانی خویش آنگه نگردی شرمسار

(«شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۰، ص ۷۰ـ۷۹، به تلخیص) زریاب خویی با نقل یک رباعی، که حسین کربلایی در روضات‌الجنّات (ج ۱،۴۰۷) از گوینده‌ای ذکر کرده، معتقد است که این رباعی ما را به معنی شعر حافظ نزدیکتر می‌کند:

در دل چو شراب وصل ما می‌ریزی　　　باید چو خمار گیردت نگریزی

با وصل منت اگر نشستن باید　　　با هر که نشسته‌ای مگر برخیزی

(آئینهٔ جام ۲۷۳) به گمان این نگارنده «نشستن» در اینجا به همان معنی است که احتمالاً حافظ اراده کرده، اگرچه معنایی که ایشان داده‌اند، با وجود قرابت با معنای پیشنهادی بنده، با آن متفاوت است؛ می‌گویند: «وجه خمار» در بیت باید به معنی «به علتِ و به سببِ» باشد، یعنی عبوس از مستی زهد و ریا به سبب خماری که از این مستی به او روی می‌دهد [کذا؛ روی می‌کند؟ برای او روی می‌دهد؟ ـ م] نمی‌نشیند و آن را تحمل نمی‌کند، اما دردی‌کشانْ درد و رنج حاصل از خمار شراب دُردآمیز را تحمل می‌کنند و می‌نشینند. (همان‌جا)

و اما من گمان می‌کنم همان «ننشیند» (قزوینی) درست باشد، به معنای تحمّل و تقبل نکردن، همچنان‌که در مواردی مثل اصطلاح «پای چیزی نشستن» و راسخ بودن مثلاً در بیع و شریٰ و پذیرش بها و تاوان چیزی می‌گوییم. نظامی فعل مذکور را به همین معنی آورده، آنجا که در مورد عَرضهٔ اقبالنامه به شاهان متعدد سخن می‌گوید، و این‌که اثر او چون دریاست، و کسی می‌تواند این دریا را به کف آورد که خزینه‌ای به اندازهٔ دریا داشته باشد:

چو در بیع دریا نشیند کسی　　　خزینه به دریاش باید بسی

به دریا کند بیع دریا پدید　　　که دریا به دریا تواند خرید

(۲۲۸)

در دهخدا، در ذیل «نشستن» و در یکی از مدخلهای فرعی آمده: به کاری برنشستن = بر آن کار همّت گماشتن، بدان پرداختن؛ سعدی:

دمادم به خون خوردنش برنشست　　　وگر مُردی، آبش ندادی به دست

(البته لخت اول در بوستانِ طبعهای علی‌یف، یوسفی، و انزابی‌نژاد ـ قره‌بگلو چنین است: دمادم به نان خوردنش هم‌نشست) در هر حال و از مجموع آنچه ذکر شد، معنای مورد نظر من برمی‌آید. و اما «وجه» یعنی بها و تاوان چیزی، و در اینجا همان

تاوانی است که باید برای به‌دست آوردن مَی و دفع خمار پرداخت. زاهد عبوس، همت تقبل این بها و تاوان را ندارد، و گرفتگی چهره و گره پیشانی او هم از این روی است، اما دردی‌کشان با همهٔ تنگدستی، همت پرداخت تاوان دفع خمار را، حتی به بهای خرقه، دارند، و بنا بر این هـمواره شـاد و گشـاده‌روی‌انـد. ایـن مـعنی خـاصّ «نشستن» همان است که از عکس آن یعنی «ایستادن» به چیزی یا کاری نیز برمی‌آید. در هر حال به گمان من اصل مضمون همان فروش یا به گرو نهادن خرقه در بهای مَی (مضمون رایج) است.

فرقه: بیشتر طبعهای معتبر، همچون قزوینی، سایه، عیوضی، نائینی ـ نذیر احمد و... «خرقه» دارند، نیساری نیز. انجوی ضبط نادر «همت» را برگزیده. خانلری می‌گوید: همهٔ نسخه‌ها (یعنی ۸ نسخه) «خرقه» دارند بجز نسخهٔ بریتیش میوزیم ۸۱۳ـ۴ که «فرقه» دارد. و شگفتا که ایشان در این مورد هم خلاف اقتضای نسخ، حتی نسخهٔ اقدم خود (ایاصوفیه ۸۱۳) که آن هم «خرقه» دارد، عمل کرده‌اند، آن هم ظاهراً به صرف پسند شخصی. خرّمشاهی به درستی می‌گوید: اشکال فرقه این است که زیاده امروزی است. (حافظنامه ۱۰۷۲،۲) اصلاً باید پرسید «مرید فرقه» یعنی چه؟ آیا در سراسر عرصهٔ این ادب و عرفان سابقه دارد که کسی خود را به جای مرید این یا آن شخص «مرید این یا آن فرقه» خوانده باشد؟ بنا بر این، بنده شکی در صحت «خرقه» ندارد، به‌ویژه که فروش یا گروگذاری خرقه برای بهای باده را به ذهن می‌آورد، که حافظ چند بار دارد، مثل:... باده و گل از بهای خرقه می‌باید خرید (۲۲۵/۳).

۳. پیر مغان را در حافظ همیشه خوشخو، گشاده‌رو، پذیرای هر پناهجو، و اهل عاطفت و التفات به هرکس دیده‌ایم. در اینجا هم واپسین امید و آخرین ملجأ برای هر خسته، دلشکسته و سرگشته‌ای است.

۴. عراقی:

کارم به مراد خود چو نگذاشته‌ای — می‌رویم از آن سان که توام کاشته‌ای

(کلیات ۳۲۲)

حسن دهلوی:

باغبانا، کجی و راستی من منگر — که بر آن سان که همی پروریم می‌بالم

(دیوان ۲۵۱)

بیت حافظ و بیتهای اخیر همگی مبتنی بر اندیشهٔ جبر عرفانی است و از نظر حکمت و کلام نیز منطبق با اصول و آموزه‌های اشعری. فعل «پرورشم می‌دهند» از

جهت قواعد علم معانی از مقولهٔ ذکر جمع به معنی مفرد (حق) است، همچنان‌که در بیت عراقی و امیرحسن به صورت مفرد آمده. خود حافظ هم در بیتی همانند متن «چمن‌آرا» (مفرد) آورده است:

من، اگر خارم و گر گل، چمن‌آرایی هست — که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم

در غزلی دیگر، دل خود را «داغدار ازل همچو لالهٔ خودرو» خوانده (۵۷/۸) که آن هم در همین مقوله است.

۵. احتمالاً متأثر از امیرحسن دهلوی:

این گرد حرم گردد و آن گرد خرابات — من گرد سرت گردم، هرجا که تو باشی
(دیوان ۳۸۷)

در جای خود گفته‌ام که حافظ، به‌رغم این همه جنگ و جدل میان مسجد و میخانه یا زهد و عشق، ابیاتی نیز دارد که آنها را باید در سطح و ساحتی فوق این قال و قیل‌ها نگریست. این بیت هم در این شمار است، و نیز:

غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماست — جز این خیال ندارم، خدا گواه من است

خرقهٔ زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند
این همه نقش می‌زنم، از جهت رضای تو

همچنان‌که «مستور و مست» را در مآل از منشائی واحد دانسته و از خود «او» کسب تکلیف کرده است:

مستور و مست، هردو چو از یک قبیله‌اند
ما دل به عشوهٔ که دهیم؟ اختیار چیست؟

۶. بهروزی: احتمال می‌دهم ایهامی به «بهروز» یعنی یک نوع از احجار (به قرینهٔ «کیمیا») داشته باشد. در غزل ۴۴۵ در بیتی مطابق قزوینی (که خانلری ندارد) چنین آمده است:

چو امکان خلود، ای دل، درین فیروزه ایوان نیست
مجال عیشْ فرصت دان به فیروزی و بهروزی

در بیت اخیر «بهروز» به طریق ایهام و در تناسب با «فیروزه» (فیروزی = فیروزه‌ای) آمده، که مورد واضحتر و گویاتری نسبت به بیت حاضر است.

بهروز: بلور کم‌قیمت، بِهرُوجه (برهان) به همین سان در معین و دهخدا؛ در فرهنگ اخیر این شاهد از مولانا ارائه شده است:

چنان مستم، چنان مستم در این روز — که پیروزه نمی‌دانم ز بهروز

اما در کلیات شمس، طبع فروزانفر، و نیز طبع توفیق سبحانی از نسخهٔ قونیه، به جای «بهروز» آمده: پیروز. (به‌راستی کدام درست است؟ به گمانم احتمال صحت «بهروز» در برابر «پیروزه» بیشتر است، چنان‌که در بیت اخیر حافظ هم این‌دو در برابر هم قرار گرفته‌اند.)

در بیت متن، خاک کوی یار را چون عنبر معطّر می‌داند. همین غبار دارای منزلت کیمیاست؛ کیمیایی که وجود خاکی انسان را به ارجمندترین گوهر عشق بدل می‌کند.

از کیمیای مهر تو زر گشت روی من　　　آری، به یُمن لطف شما خاک زر شود

بوی عنبر غبار راه دوست، از جهتی دیگر بوی خون دل عاشق است:

ز کوی یار بیار، ای نسیم صبح، غباری　　　که بوی خون دل ریش از آن تراب شنیدم

۷. کمال اسمعیل:

مگر شادی قدّت خورد نرگس　　　که مست افتاده اندر پای سرو است

(نقل از دهخدا)

در بیت حافظ هم به نظر می‌رسد درختی چون سرو در تصویر حضور داشته باشد، منتها صفت «بلندبالا» جانشین موصوف شده، ضمن این‌که او لاله را هم به دلیل شکل قدح‌وار آن بر اینها افزوده تا تناسبها کاملتر شود. به هر حال در اینجا باید وجود سرو را هم در کنار جوی مقدّر گرفت. اگر «بلندبالا» را به جای سروْ صفت نرگس بدانیم، گزیری نیست که چیزی چون «شاخ نرگس» را اراده کنیم که بلندبالایی را تا حدودی می‌توان به آن نسبت داد، چنان‌که در این بیت آمده:

هرکجا آن شاخ نرگس بشکفد　　　گلرخانش دیده نرگسدان کنند

اما برای این‌که دوچار تردید نشویم (و ازدحام تصویری هم به بیت منسوب نشود) بهتر است «بلندبالا» را جایگزین سرو بدانیم، همچنان‌که گفته است:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید　　　که می‌رویم به داغ بلندبالایی

بدین‌سان، نه تنها بیت از عیب ازدحام تصویری فارغ است بلکه یکی از درخشان‌ترین تصاویر او در تمامی اشعار وی است، که از جملهٔ لطافتهای تصویر، «افتادن» مست در برابر آن «بلندبالا»ست، آن هم با قدح، در مقابل قدح مستی‌بخش چشم یار، همچون یک لالهٔ کژ و مژ شونده و افتان و خیزان.

۸. سرگشتگی همچون گوی در خَم چوگان گیسو:

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان　　　مضطرب‌حال مگردان منِ سرگردان را

گیسو: آیا ایهامی به «گیسو» به عنوان اصطلاح نجومی ندارد؟ گیسو: سه ستاره

(=صفیره) (نک. التفهیم ۸۷م و ح.) این را به‌ویژه از آن روی می‌پرسم که «صَولَجان» (=چوگان) هم یکی از صور فلکی است.

چو گیسوی دوست: قزوینی، سایه و نیساری: و ابروی دوست؛ این در حالی است که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است. البته در حافظ، هم گیسو به چوگان مانند شده و هم ابرو.

* * *

شأن این شعر در این است که در فضا و ساحتی فراسوی رویاروییها و ستایش و نکوهشهای عقیدتی و فرقه‌ای، مثلاً میان مسجد و میخانه و خانقاه و خرابات، پرواز می‌کند، چنان‌که در نمونه‌های ذکر شده دیدیم، و شاعر از موضعی بالا و فراتر از جهتگیریها و جانبداریهای مرسوم به مسایل می‌نگرد. جان کلام هم در دو بیت ۴ و ۵ است، و بقیهٔ ابیات در پرورش همین ایده. اگر هم پیش از آن از عبوسی زاهد و خوشخویی دُردی‌کش سخن می‌رود، شاید خود به منزلهٔ مقدّمه‌ای است برای درگذشتن از آنچه شاعر به عنوان نمونه‌ای از صورت و ظاهر امور تلقی می‌کند. نیز مگر طرح ایدهٔ آغازین غزل، یعنی همه چیز حیات خود را زیر پوشش باده و مستی قرار دادن، بدون ذکری از نقطهٔ خلاف آن ممکن است؟

۱ بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم
که: من گمشده، این ره نه به خود می‌پویم

۲ در پسِ آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت «بگو» می‌گویم

۳ من، اگر خارم و گر گل، چمن‌آرایی هست
که از آن دست که او می‌کَشدم، می‌رویم

۴ دوستان، عیب من بیدل حیران مکنید
گوهری دارم و صاحبنظری می‌جویم

۵ گرچه با دلق ملمّع، می گلگون عیب است
مکنم عیب، کزو رنگ ریا می‌شویم

۶ خنده و گریهٔ عشّاق ز جایی دگر است
می‌سُرایم به شب و وقت سحر می‌مویم

۷ حافظم گفت که: خاک در میخانه مبوی
گو: مکن عیب، که من مشک ختن می‌بویم

۱. شاعر، این شعر را هم مثل غزل قبلی با مهمترین ایدهٔ شعر آغاز و آن را به بانگ بلند و لحن استوار اعلام می‌کند: هیچ چیز و هیچ کار من به خود، بر عبث یا به تصادف نیست؛ به گفتهٔ مولانا: من به خود نامدم اینجا که به خود بازروم... سرِ این رشته را دوست می‌کشد.

گمشده: قزوینی، با ترجیح نسخهٔ خلخالی: دلشده؛ سایه هم همین را دارد. اما نیساری مثل خانلری «گمشده» را برگزیده است، و این در حالی است که قدیمترین نسخهٔ ایشان (بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳، که اقدم نسخ خانلری هم هست) دارد: دلشده. به عبارت دیگر، این‌دو از نسخهٔ اقدم گذشته و ضبط نسخهٔ بعدی را اختیار کرده‌اند، شاید بدین دلیل که «گمشده» با «ره» تناسب دارد، در حالی که به گمان من «دلشده» نیز خوب است، چه به معنی بیدل و بیخویش است و با اصل سخن یعنی این‌که شاعر این راه را «نه به خود» می‌پوید کاملاً سازگار است. در چنین وضعیتی از نسخ، بعید نیست

که خود شاعر به این یا آن صورت تغییر داده باشد.

۲. نطق طوطی: مضمون بیتْ برگرفته از تقلید و تعلیم معروف به طوطی‌وار است، بدین‌سان که استاد سخن‌آموزْ طوطی را مقابل آیینه‌ای قرار می‌داد و آنگاه بدون این‌که طوطی او را ببیند، از پشت آینه سخنانی را ادا می‌کرد. طوطی به گمان این‌که آن سخنان از دهان طوطی مقابل و همجنس اوست اعتماد به نفس و رغبت به تکرار آن الفاظ می‌یافت تا از حریف وانماند. ناصرخسرو، در ضمن نکوهش تعلیم طوطی‌وار قرآن، به این شیوهٔ نطق‌آموزی اشاره دارد:

هرچند سخن گوید طوطی، نشناسد — آن را که همی‌گوید هرگز سر و سامان
ای خوانده به‌صد حیلت و تقلید قُران را — مانندهٔ مرغی که بیاموزد دستان...
(دیوان ۴۸۵)

خاقانی:

هرچه عقلم در پس آیینه تلقین می‌کند — من همان معنی به صورت بر زبان می‌آورم

(نقل از زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۲۲۰، که به دیوان خاقانی، طبع علی عبدالرسولی ۲۵۲ رجوع داده؛ در طبع سجادی نیافتم.) هم او به این شیوه به گونه‌ای گویا اشاره می‌کند: «چنانک طوطی در آینه نگرد، و معلّمش در پس آینه تلقین می‌کند، او خود را می‌بیند، پندارد که دیگری است.» (منشآت ۶)

مولانا:

طوطیی در آینه می‌بیند او — عکس خود را پیش او آورده رو
در پس آیینه، آن اُستا نهان — حرف می‌گوید ادیب خوش‌زبان
(مثنوی ۵، ۹۱ـ۹۲)

داشته‌اند: از مواردی است که بر اساس قواعد علم معانی، گوینده ترجیح می‌دهد به جای فعل مفرد برای فاعل شناخته، از فعل جمع سود جوید، خواه به دلیل ایجاد ابهام هنری، و خواه از این روی که آن فاعل مشهورتر از آن است که به صورت مفرد یا با ذکر نامْ معرفی شود، و یا به دلایل دیگر. نظیر این‌گونه فعل و فاعل جمع را چند بار در حافظ دیده‌ایم، مثلاً:... گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند (۱۷۹/۱)... کاندر آنجا طینت آدم مخمّر می‌کنند (۱۹۴/۶) و غیره.

۳. چمن‌آرا:

جان فدای دهنش باد، که در باغ نظر — چمن‌آرای جهان خوشتر ازین غنچه نبست

نیز شبیه این بیت اوست:

مکن درین چمنم سرزنش به خودرویی   چنانکه پرورشم می‌دهند می‌رویم
(نک. ح ۳۷۲/۴.)

دست: ایهام: الف. معنی معروف، یعنی دست «او» که مرا می‌کَشد. ب. سمت و جهت؛ ج. گونه، نوع و سان.

کشیدن: این فعل بیانگر جبر و اراده‌ای نیرومند و مقاومت‌ناپذیر (از حق) است که شاعر را در جهت مقدّر به حرکت درمی‌آورد.

او می‌کشدم: کذا قزوینی و سایه؛ قزوینی در حاشیهٔ غزل ذکر کرده که نسخ قدیمتر ایشان همین را داشته ولی نسخ بعدی: می‌پروردم. قدیمترین نسخهٔ خانلری (بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) هم: می‌پروردم، اما ایشان در گزینش آن تردید کرده، شاید از آن روی که احتمال داده‌اند که کاتبْ آن را به قصد ساده‌سازی و رفع مشکل نسبیِ «می‌کشدم» جایگزین کرده باشد. اما نیساری «می‌پروردم» را اختیار کرده است. (دفتر دگرسانیها ۱۲۶۵،۲)

۴. گوهر: ظاهراً گوهر عشق است، و در عین حال به قحط و غلای صاحبنظر در روزگار خود نظر دارد.

۵. دلق ملمّع (= رنگارنگ، تکّه‌تکّه، چهل‌تکه، نک. ح ۱۴۵/۴.) نشان زهد است یا باری پوشنده‌اش دعوی زهد دارد. پیداست افتادن گل‌گل رنگ سرخ باده بر آن با زهد سازگار نیست، اما شاعر می‌گوید: من این دلق را با آب پاکِ مَی از ریا، رعونت، عُجب و دعوی پاک می‌کنم.

۶. جایی دگر: عالمی فراسوی دید و دریافت و درک آدمی (نک. «جایی» در: ح ۱۱۹/۱.)

سرودن: اینجا یعنی غزلخوان و نغمه‌زن بودن، که بدل از شادی کردن است، مرتبط با «خنده» و نقطهٔ مقابل «گریه» و «موییدن» (که این چهار تا با هم تشکیل لفّ و نشر مرتب را داده‌اند.)

دو معنی از بیت برمی‌آید: الف. اگر احوال ما عاشقان متغیّر است، چنانکه در شب شاد و در سحرگاه گریانیم، هیچ‌یک از این حالات به دست خود ما نیست و همهٔ آنها در جهانی دیگر مقدّر می‌شود. ب. شادی و اندوه منِ عاشق بر اثر محرّکات اینجهانی و منبعث از سود و زیان‌های پیش پا افتاده و مرسوم نیست بلکه عاشقانی چون من اساساً در عوالمی فراتر از اینها سیر می‌کنند و تغییر احوالشان هم از دستی دیگر است. مشکل معنای نخست، جبرگرایی مطلق است، چنانکه حتی کمترین شادی و غم یا

دگرگونی احوال آدمی را مقدّر و منبعث از اراده‌ای در فراسوی وجود او می‌انگارد. از این روی، من معنی دوم را ترجیح می‌دهم. باید بدین امر توجه داشت که جبر عارفانه‌ای که در این شعر و نظایر آن منظور نظر شاعر بوده است با جبر مطلق یاد شده تفاوت بسیار دارد و در آن نقش انسان و گزینش و کنش و کردار او به هیچ روی نفی نمی‌شود. البته معنای اول هم، تنها در صورتی که آن را محدود به جبر در ابعاد پذیرفته در عرفان بدانیم، قابل اراده است.

۷. خوشبویی خاک میخانه: پیداست که خاک میخانه، خرابات، کوی مغان و... دارای همان عطر و رایحه‌ای است که به باده نسبت داده می‌شود. حافظ در جای دیگر هم این خاک را عبیرآمیز خوانده است:

ز عطر حور بهشت آن زمان برآید بوی　　　که خاک میکدهٔ ما عبیر جَیب کند

* * *

این هم از آن رشته شعرهای اوست که بر حول اعتقاد به جبر عرفانی قرار دارند، همچنان‌که در غزل قبلی نیز مهمترین اندیشهٔ شعر را تشکیل داده است. این جبر، جبری است محمود، در برابر جبر مذموم (نک.ح ۳۷/۹) و یا جبر مطلق (که نتیجهٔ آن جز ترک کوشش یا رسیدن به یأس نیست). جبر در اینجا به هیچ روی مایهٔ ملال یا قبض، اعتراض، بدبینی یا شکوه و شکایت از بخت یا نصیب خویش نیست بلکه به عکس، حاصل آن خرسندی نسبت به داده و شادی در ژرفنای دل و درون و سرنوشتی است که با سرشته شدن عشق در گِل آدمی آغاز شده و تا ابد ادامه خواهد یافت. از این نظرگاه، حیات آدمی یکسره وقف بر کوشش و تلاش برای وصول به کمال و بازیافت آن در جهتی است که در جوار حق تا پیش از نزول به عالم خاک داشته است. سه بیت نخست به صورت پیوسته به هم همین محتوی را بیان می‌دارد که هیچ چیز شاعر به خود او واگذاشته نشده است. در بیت ۶ هم از این‌که غم و شادی او نیز راه به «جایی» دارد سخن گفته، و بدین‌سان بیشتر ابیات در خدمت بیان این اندیشهٔ بنیادین قرار گرفته است.

مضامین و بنمایه‌های این غزل و غزل قبلی هم بسیار نزدیک و یا مجانس با یکدیگر است: راه را به خود نپیمودن، بازگو کردن آنچه از مرجعی برتر به شاعر تلقین می‌شود، روییدن بدان‌سان که رویاننده یا چمن‌آرا می‌خواهد و... آغاز و پایان دو غزل نیز به هم شباهت دارد: در اینجا هم مثل آن غزل، شعر را با صراحت و استواری آغاز

می‌کند؛ آنجا «به بانگ بلند» سخن گفت، و اینجا هم «بارها گفته‌ام و...». در پایان آن غزل طلب باده کرد، و اینجا هم روی به میخانه می‌نهد، و در هردو شعرْ باده وسیله‌ای برای دفع ریا و زرق است. همچنین آنجا خود را چون گوی، گرفتار چوگان دوست خواند، و اینجا غم و شادی‌اش را از همان مصدر.

در هر حال، اهمیت این‌گونه اشعار از این جهت است که بازگویندهٔ اصل و جوهر اعتقاد شاعر و بیان واپسین آویزگاههای اوست، یعنی این اندیشهٔ مشترک عرفا که: از کجا آمده‌ام و به کجا بازخواهم رفت. عمدهٔ لطف بیان هم در بانگ بلند ملامی‌وار.

۱ گـرچـه مـا بـندگان پـادشهیم
پـــادشاهان مُـــلک صـــبحگهیم
۲ گنج در آستین و کـیسه تـهی
جـــام گـــیتی‌نمای و خـــاک رهـیم
۳ هوشیار حضور و مست غرور
بـــحر تـــوحید و غـــرقهٔ گـنهیم
۴ شاهد بخت چون کرشمه کند
مـــاش آیـــینهٔ رخِ چـــو مَـــهیم
۵ شـاه بـیداربـخت را هـرشب
مـــا نگـــهبان افســـر و کـــلَهیم
۶ گو: غنیمت شمار همّت مـا
که تو در خـواب و مـا بـه دیـده‌گـهیم
۷ شاه منصور واقف است که مـا
روی هـمّت بـه هـرکجاکـه نـهیم،
۸ دشمنان را ز خون کفن سازیم
دوســـتان را قـــبای فـــتح دهـیم
۹ رنگ تـزویر پـیش مـا نـبود
شـــیر ســـرخـیم و افـعی سـیهیم
۱۰ وام حـافظ بگـو کـه بـازدهند
کـــرده‌ای اعـــتراف و مـــا گُـوَهیم

۱. پـارادوکس مـیان بـندگی پـادشاه و پـادشاهی قـلمرو نـور و روشـنایی است. بدین‌سان همزمانْ هم پادشاه را بزرگ می‌دارد و هم خود را.

۲. جام گیتی‌نمای: در جای خود ذکر شد که جام جم، جام جهان‌نما، جام جهان‌بین و غیره نمادی است از دل و خاطر آگاه آدمی، چنان‌که اوحدی نیز گفته است:

جام گیتی‌نمای، خاطر تست   که نـدارد ز جـهل زنگـاری
(دیوان ۳۹)

(نک. «جام جم» در: ح ۴۸/۵، و «جام جهان‌نما» در: ح ۳۴/۶.)

۲. این بیت هم مثل بیت نخست، که میان دو معنای ظاهراً متضاد بندگی و پادشاهی جمع کرده، حاوی یک قضیهٔ پارادوکسی در هر لخت است. به گمان من باید طرفین پارادوکس را در این ابیات به طور موازی با هم سنجید تا شاید بتوان به مفهوم مورد نظر شاعر دست یافت. می‌دانیم که هر پارادوکس شامل دو قضیه، یکی ایجابی و دیگری سلبی است، که این‌دو را باید همزمان و با هم لحاظ کرد، و نه به صورت تک‌تک و جدا از هم یا با ترتیب زمانی، منطقی و غیره. اکنون در اینجا گنج داشتن ایجابی و کیسه‌تهی سلبی است، و به همین سان جام گیتی‌نما ایجابی و خاک راه سلبی است. حال اگر اینها را، چنان‌که بایستهٔ هر قضیهٔ پارادوکسی است، به صورت یک آمیزهٔ جدایی‌ناپذیر و بدون تقدّم و تأخّر بنگریم حاصل و برآیند هیچ‌کدام را منفی نخواهیم یافت، چنان‌که در اینجا انسانی اراده شده که، با وجود تنگدستی ظاهری، گنجی از غنای روح و علوّ طبع دارد، و نیز دل او همچون جام جهان‌نمایی است که کون و مکان را بازمی‌تاباند، در حالی که خود او، خواه از فرط فروتنی و خواه به اعتبار خلقت جسمانی، در ادنی درجه قرار دارد، که همان خاک تیره است، اگرچه مطابق همان قاعده که ذکر شد، این «خاک ره» هم در مجموع به هیچ روی منفی و قابل تحقیر نیست، زیرا گوهر آگاهی و روشنی (جام گیتی‌نمای) را در درون خود دارد.

۳. من این بیت را هم درست مثل دو بیت قبل و پارادوکسها را موازی با آن‌دو می‌نگرم، یعنی قسمت اول از هر لخت به صورت قضیهٔ ایجابی و قسمت دوم را سلبی می‌دانم، و معنای مراد از مجموع دو طرف هر پارادوکس حاصل می‌شود. بنا بر این «هوشیار حضور» یعنی برخوردار از حضور قلب، به همان معنی که خود گفته است: حضوری گر همی‌خواهی، ازو غایب مشو، حافظ... (نک. ح ۱/۷) اما «مست غرور» در درون چنین پارادوکسی به هیچ روی معنی منفی ندارد، در حالی که در بیت دیگر او «مست جام غرور» از آن روی که به زاهدان اهل زرق و ریا بازمی‌گردد کاملاً منفی است و غیر قابل قیاس با مورد حاضر؛ بنگریم:

بیار باده که رنگین کنیم جامهٔ زرق | که مست جام غروریم و نامْ هشیاریست

(نک. ح ۶۷/۳.) در بیت اخیر «هشیاری» هم، به خلاف مورد حاضر، منفی و طعن‌آمیز است. بنا بر این، من «مست غرور» را در بیت متن بیانگر رضایت خاطر شاعر از مناعت طبع و همّت خود می‌بینم، و درست به همین سان «بحر توحید» و «غرقهٔ گنه» را آمیزه‌ای لاینفک می‌دانم، بدین‌سان که دومی، اگرچه برخاسته از

سرشت خاکی و گناهکار بشر است، لیکن همین غرقهٔ گناه از پرتو شناخت گوهرهٔ وجودِ خویش و بازگشت به پروردگارش به بحر توحید بدل می‌گردد و از تیرگیها و آلودگیهای عالم خاک پاک می‌شود.

توحید: معنای عام و دینی آن شناختهٔ همگان است، و آنچه در این سطور می‌آید بیشتر از نظرگاه عرفانی است. هجویری: «حسین بن منصور [حلّاج] گوید: اوّلُ قدمٍ فی التّوحیدِ فَناءُ التّفرید. اول قدم اندر توحید، فناءِ تفرید است از آنچ تـفریدْ حکـم کردن بود به جداگشتن کسی از آفات، و توحیدْ حکم کردن بود به وحدانیت چیزی. پس اندر فردانیتْ اثبات غیر روا بود [...] و بر وحدانیتْ اثبات غیر روا نباشد و بجز حق را بدین صفت نشاید کرد.» (کشف ۳۶۱) خواجه عبدالله انصاری: «توحید یکـتا گفتن است و یکتا دیدن و یکتا دانستن.» آنگاه به بیان هرکدام مـی‌پردازد. (نک. صد میدان ۵۴ـ۵۵.) غزالی به چهار درجه از توحید قایل است: نخست توحید منافق، کـه فقط به زبان «لا الهَ الّا اَللّه» می‌گوید. دوم توحید عامی، که به دل است لیکن بدون دلیل و به تقلید یا با نوعی از دلیل چون توحید متکلّم. اما درجهٔ سوم خاص عارفان است، که به مشاهده می‌بینند که همه‌چیز از یک اصـل است و فـاعل یکـی بـیش نـیست و هیچ‌کس دیگر را هم فعل نیست. درجهٔ چهارم (اکـمل) فـنای در تـوحید است، کـه حلّاج بدان رسید. (نک. کیمیا ۲، ۵۳۰ به بعد، که به ذکر دقایق هرکدام می‌پردازد.) شیخ اشراق گفتن «لا الهَ الّا اَللّه» را توحید عوام و «لا هُوَ اِلّا هو» را توحید خواص و عالی‌تر از اوّلی می‌داند، چون گروه اول نفی الوهیت کردند از غیر حق، امـا گـروه دوم بـدان بسنده نکرده جمله هویّتها را در برابر هویّت حق نفی کردند و گفتند: اویی، او راست و کس دیگر را «او» نتوان گفت. اما گروهی دیگر برتر از آنان‌اند، که گفتند: لا انتَ اِلّا انت، و این عالی‌تر است زیرا آنان حق را «هو» (غایب) گفتند، ولی اینان همهٔ تویی‌ها را در برابر توییِ شاهد خویش نفی کردند. گروهی دیگر حتی از اینان نیز برترند، زیرا اینان با خطاب «تو» حق را وجودی جدا از خود خواندند، حال آنکه برترین موحّدان کم خودگرفتند و خود را در حق گم کردند و گفتند: لا اَنَا اِلّا اَنَا، که این شقّ اخیر همان «اناَ الحق» است. («صفیر سیمرغ»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۲۴ـ۳۲۵) عزیز نسفی در فرق میان «توحید» و «اتحاد» می‌گوید: معنی توحید یکی کردن است، و یکی را یکی نتوان کردن، چیزهای بسیار را یکی توان کردن، و چیزهای بسیار را یکی کردن به دو طریق باشد: یکی توحید علمی و یکی توحید عملی. اما معنی اتحاد یکی شدن است، و یکی شدن میان دو چیز باشد. وحدت یعنی یگانگی، و در یگانگی کثرت نیست. بنا بر این،

وحدت است که مطلوب طالبان و مقصود روندگان است. (الانسان‌الکامل ۴۵) او در اثری دیگر می‌گوید: عوامِ اهل توحید در این‌که می‌گویند وجود یکی بیش نیست درست دیده‌اند، اما نظرشان تنها بر مُلک و ملکوت افتاده و از جبروت بی‌خبرند. اما خواص اهل وحدتْ جبروت را هم علاوه بر ملک و ملکوت دریافته‌اند، که ملک و حتی ملکوت در جوار آن قطره‌ای از دریایی بیش نیست. (زبدةالحقائق ۳۰۸_۳۰۹) در باب «اتحاد» و تلقی منفی و کفرآمیز از آن، شیخ شبستر هم در گلشن راز می‌گوید:

حلول و اتّحاد اینجا محال است — که در وحدت، دویی عین ضلال است

عزالدین محمود کاشانی هم بیانی خاص خود از انواع توحید دارد و آن را بر چهار قسم می‌داند: الف. توحید ایمانی: یعنی اعتقاد به وحدانیت بر مقتضای آیات و اخبار، تصدیق به دل و اقرار به زبان. ب. توحید علمی یا علم‌الیقین: این‌که بنده در بدایت تصوف از روی یقین بداند که موجود حقیقی و مؤثر و مطلق جز خداوند نیست. ج. توحید حالی: این‌که حال توحیدْ وصفِ لازمِ ذات موحّد گردد و جمله ظلمات وجود او به‌غیر اندکی در غلبهٔ اشراقِ نور توحیدْ متلاشی و مضمحل شود و نور علم توحید در نور حال او مستتر و مندرج شود. د. توحید الهی: این‌که حق تعالی در ازل به نفس خود، نه به توحید دیگری، همیشه به وصف وحدانیت و نعت فردانیتْ موصوف و منعوت بود. کانَ اللهُ و لَم یَکُنْ مَعَهُ شَئٌ. (مصباح‌الهدایة ۱۹_۲۲، به تلخیص)

در عرصهٔ شطح هم برداشتهایی ویژه از توحید از سوی متصوفه صورت گرفته است. ابن‌عطا در شطحیه‌ای می‌گوید: «علامت حقیقت توحید، فراموش کردن توحید است.» (روزبهان، شرح شطحیات ۲۱۸) «سیدالطّائفه [جنید ـ م] را پرسیدند: مَا ٱلتّوحید؟ گفت: التّوحید اِسقاط الاضافات، یعنی توحید دور کردن نسبتهاست.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۱۶) رُوَیم می‌گوید: «توحید دور کردن آثار بشریت است و ثابت کردن الوهیت بر خود، یعنی خود را معبود دیدن، نه عابد.» (همان ۱۷) یوسف بن حسین رازی هم گفته است: «هرکه صاحب مشاهده شد از شرع گذشت، و هرکه حق شد از دیدن حق گذشت.» (همان ۱۸) و نظایر اینها.

۴. ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «مه» (= ما آیینهٔ رخ چو مهش هستیم.)

بخت به شاهد (زیباروی) مانده شده، و می‌گوید: هرگاه این شاهد به ناز و عشوه جلوه کند وجود ما همچون آیینه‌ای برای این جلوه خواهد بود. پیداست شاعر، آن بخت نیک را به خود منتسب کرده است.

۶. دیده‌گه: = دیده‌گاه، دیدگاه، جای نشستن و نگهبانی کردن دیده‌بان، رصدگاه، مِرصاد، مَرصد (دهخدا) در فرهنگ اخیر بیتی از فردوسی به شاهد آمده به این صورت: چو از دیده‌گه دیده‌بانش بدید... که در چاپ مسکو و خالقی چنین است و اصلاً «دیده‌گه» ندارد: هم اندر زمان دیده‌بانش بدید... (چاپ مسکو ۶،۲۳۵؛ خالقی مطلق ۵،۳۱۷) این واژه در شاهنامه بارها آمده است، که من این نمونه‌ها را از آن ذکر می‌کنم:

شب و روز گردن برافراخته   از آن دیده‌گه دیده‌بان ساخته
(۵،۱۰۳)

نوندی برافکند بر دیده‌بان   از آن دیده‌گه تا درِ پهلوان
(همان ۱۷۰)

همّت: قزوینی: صحبت، که در حکم غلط است؛ صحبت آدم خفته با بیداران، آن هم بیدارانی که در محل دیده‌بانی‌اند، مضحک می‌نماید. سایه هم به درستی «همت» را اختیار کرده است.

۹. شیر سرخ ـ افعی سیه: مهمترین اعتبار مورد نظر شاعر در دو صفت سرخ و سیاه، یکرنگی و یکدستی و یکپارچگی است، و اگر هم اعتبارهایی دیگر از این‌دو لحاظ شده باشد در درجهٔ بعد است.

شیر غالباً به سرخی می‌زند، اگرچه حسینعلی هروی، علاوه بر یکرنگی، از جسارت و بی‌پروایی سخن می‌گوید و معادل ترکی «شیر سرخ» یعنی «قزل ارسلان» را یادآور می‌شود. (شرح غزلهای حافظ ۳،۱۵۷۹) البته رنگهای دیگر هم به شیر نسبت داده‌اند، مثل سیاه؛ اسدی توسی:

درفشی ز شیر سیه پیکرش   همایی ز یاقوت و زر از برش
(گرشاسب‌نامه ۴۵)

نیز خاقانی: شیر سیاه معرکه، خاقان کامران... (دیوان ۱۷۷) و سعدی: به دست عشق، چه شیر سیه، چه مورچه‌ای... (غ ۵۸۱) اما برای شیر سرخ تاکنون شاهدی نیافته‌ام.

افعِی: (عربی: افعیٰ) نام چند قسم مار سمّی، از جمله افعیهای واقعیِ (*Vipera*) آسیا و اروپا و افریقا، و افعیهای چالدارِ (به مناسبت حفره‌ای که میان چشم و بینی دارند) امریکا و آسیا. افعیان (*Viperidae*) مارهایی هستند سمّی، با بدنی قطور و کوتاه، ناحیهٔ گردن مشخص است. معمولاً مردمک چشم بیضی‌شکل است. ناحیهٔ دم نیز کاملاً

مشخص است. سمّ خطرناک دارند. بیشتر زنده‌زا هستند. (فرهنگ اصطلاحات علمی، به سرپرستی شهریاری) =مار سیاه، مار گُرزه (به دلیل سر گرزمانند) چنان‌که در این شعر ابوحنیفهٔ اسکافی آمده، و قضا را در آن نیز سخن از یکرنگی است:

مرد باید که مار گرزه بود　　　نه نگار آورد چو ماهیِ شیم
مار ماهی نبایدش بودن　　　که نه این و نه آن بود چون نیم

(تاریخ بیهقی ۴۸۸، اگرچه «کَرزة» آمده، که نادرست است.)

ظاهراً مار سیاه (=افعی سیاه) را خطرناک‌تر و گزنده‌تر می‌دانستند، چنان‌که در یک رباعی می‌خوانیم:

ای جان و جهان، تو راه اسلام گزین　　　با مار سیه نشین و با خود منشین

(اسرارالتوحید ۱، ۳۳۰)

به هر حال، این دو جانور بر اساس طبیعت خود و بدون تزویر و پنهان‌سازی چیزی رفتار می‌کنند؛ آن می‌درد و این می‌گزد، اما باز تأکید می‌کنم: اعتبار اولیٰ و اهمّ همان یکرنگی است، برخلاف درندگانی با پوست رنگارنگ چون ببر و پلنگ و یوز، وگزندگانی چون مارهای خوش‌خطّ و خال و نقش و نگار. ذکر دو صفت سرخ و سیه هم کاملاً ضروری است؛ اولاً برای جداسازی آنها از دیگر رنگهای این‌دو (چنان‌که شیر سیاه به عنوان مثال ذکر شد) ثانیاً برای جدا کردن اعتبار رنگ از دیگر صفات دو حیوان. آیا اگر این دو صفت رنگ را ذکر نمی‌کرد و مثلاً فقط می‌گفت «ما شیر و افعی هستیم» ذهن خواننده فقط به سمت درندگی و گزندگی نمی‌رفت؟

* * *

شاعر شعر را با پارادوکس‌سازی‌های پیاپی (و چنان‌که گفتیم به طور موازی) شروع می‌کند، یا بهتر است بگوییم در سه بیت نخست شطّاحی می‌کند: بندگانی که پادشاه‌اند، گنجور تهیدست، هوشیار مست، و موحّد گنهکار. چرا چنین اضدادی را کنار هم قرار داده؟ به گمانم برای این‌که بزرگی شأن و والایی طبع خود را، در عین افلاس ظاهر و آن قرض‌داریِ مذکور در آخر، به شاه گوشزد کند. شاید برای پادشاهی جوان، قلدرمآب، باد در سر و نوخانمان چون منصورْ لازم دیده تلنگری بزند که: این شاعر پیر، ملول و مفلس دارای چه شأن معنویی بوده، و شاه درخواست آخر را حمل بر حقارت نکند. شاید هم دوران شاهان فرهنگمندی چون ابواسحق و شاه شجاع که عمیقاً قدر خواجه را می‌دانستند گذشته و شاعر باید در پیرانه‌سر با شاه جوان جنگاور

از نو شروع کند. باری، از بیت ۴ به بعدْ آن دوگانگیهای سازگار بدل به یگانگی می‌شود و شاعر حماسه سرایی را آغاز می‌کند، با لحن یک پهلوان و سرکردهٔ سپاه، گویی رستمی است در دستگاه کاوس و کیخسرو. کار را می‌کشاند به کفن کردن دشمن با خون و... آیا شگفت‌آور نیست که شاعری با این لطافت طبع چنین چیزهایی بگوید؟ او حتی در جوانی از این دست سخنان نمی‌سرود، اما در واپسین روزهای عمر و این رجزهای حماسی؟ راستش من تا حدودی حس می‌کنم که او قصد طنز و طیبت دارد، چنان‌که به شاه می‌گوید: تو اعتراف کرده‌ای (لابد اعتراف به استحقاق شاعر برای ادای قروض او) اما خود را هم در شمار شاهدان این اعتراف قرار می‌دهد. آیا مجموع آنچه ذکر شد می‌تواند فارغ از شوخ‌طبعی باشد؟

۳۷۵

۱ فاتحه‌ای چو آمدی بر سر خسته‌ای بخوان
لب بگشا که می‌دهد لعل لبت به خسته جان
۲ آن‌که به پرسش آمد و فاتحه خواند و می‌رود
گو: نفسی، که روح را می‌کنم از پی‌اش روان
۳ ای که طبیب خسته‌ای، روی زبان من ببین
کاین دَم و دود سینه‌ام بار دل است بر زبان
۴ گرچه تب استخوان من کرد ز مِهر گرم و رفت
همچو تبم نمی‌رود آتش مهر از استخوان
۵ حال دلم ز خال تو، هست در آتشش وطن
جسمم از آن دو چشم تو، خسته شده‌ست و ناتوان
۶ بازنشان حرارتم زاب دو دیده و ببین
نبض مرا، که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان؟
۷ آن‌که مدام شیشه‌ام از پی عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طبیب هر زمان؟
۸ حافظ، از آب زندگی، شعر تو داد شربتم
ترک طبیب کن، بیا نسخهٔ شربتم بخوان

۱. فاتحه خواندن: شاعر آن را چونان مجاز به علاقهٔ «ماسَیَکون» به کار برده، یعنی عن‌قریب جزو اموات خواهد بود و او را از هم‌اکنون باید مرده انگاشت، زیرا فاتحه یا الحمد را بعد از مرگ کسی بر او می‌خوانند، چنان‌که سعدی هم می‌گوید:

هرآن‌کو نماند از پسش یادگار   درخت وجودش نیاورد بار
وگر رفت و آثار خیرش نماند   نشاید پس مرگش الحمد خواند
(بوستان ۴۵)

هم او:

مکن گریه بر گور مقتول دوست   قُل «الحمدُ لِلّه» که مقبول اوست
(همان ۱۱۴)

گاهی مدلولی چون یادآوری اندک نیز دارد (چنان‌که از شاهد اول از سعدی هم برمی‌آید) و حافظ ممکن است در قبال معشوقْ آن را نیز اراده کرده باشد.

۲. نفسی: ایهام: الف. نفس صدقی یا دعایی روانه کن. ب. سخنی بگو. (نفَس مجازاً سخن) ج. یک نفس یا یک دم بنشین و درنگ کن. ممکن است «نفَس» تبادری به واژهٔ همریشهٔ «نفْس» (به علاقهٔ «روح») نیز داشته باشد.

می‌کنم: ظ. بکنم؛ مضارع التزامی در ظاهر مضارع اخباری (نک.ح ۱۴۵/۸) اگرچه اخباری هم می‌توان گرفت.

اگر کسی از سر لطف به عیادت آمد، باید به احترام او به بدرقه‌اش رفت. اما ظاهراً شاعر ناتوان‌تر از آن است که خود به بدرقهٔ یار رود. پس می‌گوید: یک دم بنشین تا من در قدم تو جان دهم؛ آنگاه روح خود را چون انسانی به بدرقهٔ تو خواهم فرستاد.

۳. خسته: صفت جانشین موصوف = آدم بیمار و افگار

دم و دود: از اتباع است = آه، همچنان‌که «دود» به تنهایی نیز به همین معنی است. (نک.ح ۸۲/۳.) در عین حال «دم» ایهام به نفَس هم (به قرینهٔ «سینه») دارد. «دم و دود» یا «دود و دم» بسیار با هم به کار رفته است، چه در زمان ما و چه در قدیم؛ ناصر بخارایی:

دم زدم، دودی برآمد، زود بربستم دهان
تا کجا سر برزند این آتشین دودم دگر
(دیوان ۲۹۹)

دل: ایهام به شکم یا معده (به قرینهٔ بار زبان، که ناشی از مشکل یا عارضه‌ای در معده است) چنان‌که امروز هم «دل» را فراوان به معنی شکم به کار می‌بریم؛ سعدی، به معنی شکم:

که زنهار ازین کژدمان خموش — پلنگان درّندهٔ صوف‌پوش
که چون گربه زانو به دل برنهند — وگر صیدی افتد، چو سگ برجهند
(بوستان ۱۲۶)

این طبیب خستگان، نه پزشک معالج بیمار بلکه به قول خود خواجه «طبیب دل بیمار» است، یعنی یار. بار روی زبان شاعر هم در حقیقت بار عشقی (یا غم عشقی) است که به این «طبیب عشق» دارد؛ طبیبی که حافظ بارها از او چون «مسیحادم و مشفق» یاد کرده است. (در این باره به سخن پایانی بنگرید.)

۴. گرمی و مِهر تب: تعبیری است طنزآمیز و بسیار قدیمی، همچون «پرسش گرم

تب از آدمی» در این رباعی، که به چند شاعر منسوب شده است، از جمله رودکی:

جز حادثه هرگز طلبم کس نکند — یک پرسش گرم جز تبم کس نکند
ور جان به لب آیدم، بجز مردم چشم — یک قطرهٔ آب بر لبم کس نکند

(آثار منظوم ۵۰۷)

از معاصران نیز شاعر بزرگ، مهدی اخوان ثالث، در شعر مشهور «ناگه غروب کدامین ستاره» در توصیف میخانه‌هایی شلوغ که افرادی گوناگون و بیگانه با هم به طور موقت و به فرمایش باده سخت گرم می‌گیرند، یعنی مهر و محبتی کاذب، درست مثل گرمای تب (که زود می‌گیرد، زود هم فروکش می‌کند) می‌گوید:

میخانه‌های شلوغ و پر انبوهِ غوغا
از ترک، ترسا، کلیمی،
اغلب چو تبْ مهربان و صمیمی.

(از این اوستا ۱۰۴)

حافظ نیز در لخت نخست با ذکر «گرم کرد» و «رفت» به طنز به همین حالت گذرا و بی‌اعتبار تب اشاره می‌کند، اما در لخت دوم گویی استدراک می‌کند و می‌گوید: حرارت عشق من مثل گرمای تب از وجودم زایل نمی‌شود. (ضمناً ملاحظه می‌کنیم که یک مضمون ظاهراً ساده تا چه حد می‌تواند ریشه‌دار باشد و از قدیم تاکنون در دست هر شاعر به شکلی خاصّ خود درآید.)

۵. حال ـ خال: گذشته از آنچه عدّه‌ای جناس خط و عده‌ای دیگر سجع متوازی می‌خوانند، به گمان من از مقولهٔ شکل‌انگیزی حروف یا زیبایی‌آفرینی با خط نیز هست، زیرا تفاوت دو کلمه فقط در یک نقطه است که خودْ خال رخسار را به رأی‌العین نشان می‌دهد، که این هم از موارد تناسب محتوی و شکل است. همچنین برای من این پرسش پیش می‌آید که: آیا در لخت اولْ ایهام یا تبادری به «تبخال» (= آتش پارسی) با توجه به آمیزه‌ای از تب، خال و آتش وجود دارد یا نه؟ بعید می‌دانم که لحاظ نشده باشد.

خسته و ناتوان: ایهام، یا دقیقتر بگوییم استخدام به دو معنی است: الف. بیمار (در مورد چشم مخمور یار) ب. کم‌سو و کم‌فروغ (در مورد چشم شاعر). صفت «ناتوان» در مورد چشم یار یا همان چشم بیمار در اشعار آمده است؛ مثلاً سعید هروی:

نتیجه‌ایست از آن زلف پر شکنْ سنبل
نمونه‌ایست از آن چشم ناتوان نرگس

(مونس الاحرار ۳۴۴)

شاعر می‌خواهد استدراک کند که حرارت پیکر او نه از بیماری و تب بلکه بر اثر خال یار است که چون دانهٔ سپندی در آتش (رخسار آتشگون او) خانه دارد. خال را از نخستین روزگار سخن دری بارها به سپند و رخسار را به آتش مانند کرده‌اند، همچنان‌که حنظلهٔ بادغیسی گفته است:

یارم سپند گرچه بر آتش همی‌فگند　　از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند

او را سپند و آتش ناید همی به کار　　با روی همچو آتش و با خال چون سپند

(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۱۸۰)

حافظ در لخت دوم هم به همان سان خستگی و ناتوانی خود را هم از خماری و بیماری چشم یار قلمداد کرده است (همچنان‌که در بیت ۳ هم بار زبان را ناشی از غم دل خواند.)

۶. نبض: همواره نشان زندگی تلقی می‌شود؛ ابوبکر اخوینی بخاری: «تا مردم زنده بود شرایین او جنبان بود تا بدان حرکتْ تن را همی گرم دارد به حرارت غریزی که به اوّلِ آفرینش آمده است با منی [...] و دل را و شرایین را متحرک کرده‌ست به دو گونه حرکت: یکی را حرکت انبساط گویند و دیگر را حرکت انقباض، و این هردو گونه حرکت مر دل را و شرایین را از یک نسبت بود و یک زمان بود. حرکت انقباض آن بود که دل و شرایین فرازآیند سوی میانهٔ دل و سوی میانهٔ شرایین؛ و حرکت انبساط آن بود که دل از میانه سوی کرانه آید و شرایین همان از میانه به کرانه آیند.» (هدایة المتعلمین فی الطب ۷۸۶؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ فصل زیر عنوان «فی النّبض و اجناسه» ۷۸۶ـ۸۰۳؛ نیز برای اطلاع دربارهٔ تلقی قدما از نبض در انواع حالات و بیماریها، نک. الاغراض الطبّیّة ۱، ۷۸ـ۱۰۱.)

۷. مدام: ایهام تقریباً همیشگی به شراب

شیشه: بطری کوچک حاوی نمونهٔ ادرار برای آزمایش و بازدید؛ «طبیبان آن را تفسِرَه گویند و دلیل نیز گویند، و به تازی بَول گویند.» (اسمعیل جرجانی، ذخیرهٔ خوارزمشاهی، کتاب دوم ۱۴۷ـ۱۴۸) واژهٔ «تفسره» از آن روی گفته می‌شد که تفسیرکننده و بیانگر حال بیمار است؛ «دلیل» هم به همان معنی. اصطلاح «شیشهٔ دلیل» به همان معنی در متون به کار رفته، مثلاً امیرخسرو گفته است:

طیب حیات خواستن از آسمان خطاست　　کز شیشهٔ دلیل، امید صواب نیست

(دیوان ۹۷)

که آسمان را از باب تحقیر به شیشهٔ بول بیماری که امیدی به حیاتش نمی‌رود مانند کرده است. شیشه و قاروره به معنی بول یا ادرار از مقولهٔ مَجاز با ذکر ظرف و ارادهٔ مظروف است (که مصحح ذخیره هم آن را در حاشیهٔ ص ۱۴۷ ذکر کرده است.) گفتنی است که جرجانی تمامی گفتار پنجم از کتاب دوم را (از ص ۱۴۷ تا ۲۰۰) به ذکر ادرار و مطالب حول آن اختصاص داده و بارها واژهٔ «شیشه» را به همین معنی به کار برده است. شیشه: قاروره ـ شیشهٔ کوچک و مدوّر به شکل مثانه که در آن ادرار کنند، شاش، تفسره، شاشدان = Urine، Urinal. (الاغراض‌الطبیه ۲، فرهنگ اغراض طبی 294)

شاعر می‌گوید: کسی که همواره شیشهٔ شراب برای عشرت و مستی به دست من می‌داده (شاید اشاره به یکی از اهل خانواده یا خادم و غلام) حالا چه شده که دایم شیشهٔ (= قاروره و شیشهٔ دلیلِ) مرا پیش پزشک (برای آزمایش) می‌برد؟ مقصود این که: ببینید از کجا به کجا افتاده‌ام.

۸. شربت: ایهام: الف. شربت طبّی و دارویی؛ ب. شربت معمولی، آنچه «شربت قند و گلاب» می‌گوید:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود — نرگس او، که طبیب دل بیمار من است

(که اینجا هم ایهام به دو نوع شربت مذکور دارد.) نیز «قندِ آمیخته با گل»:

قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست — بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند

ج. شعر شاعر، که چون شربت شیرین است و شاعر آن را شربت آب حیات می‌خواند.

می‌گوید: این شربت (شربت تجویزی طبیب جسم، که شاعر ناگزیر است به دلیل بیماری بخورد) مهم نیست، چون تنها برای تن می‌تواند سودمند افتد؛ آن را رها کن و از این شربت شیرین شعر و هنر که من به تو تجویز می‌کنم بنوش. یک لطف بیت همین پارادوکس‌گونه است که بیمار، خود در مقام طبیب برای دیگران نسخه می‌پیچد. من این بیت را بسیار مهم و تأمّل‌انگیز می‌دانم، چه بیانی است از جاودانگی هنر شعر، در برابر مرگ شخص یا تن آدمی، به‌ویژه که از جانب کسی ادا شود که هم اکنون به اقوی احتمال بیمار و درگیر آلام و عوارض همین تن است. تاریخ شعر و هنر نیز نشان داده که حافظ نه تعارفی کرده، نه لافی زده، و نه صرفاً مضمون‌بافی کرده است، همچنان‌که هم‌میهنان او تا امروز بر وفق این نسخه و تجویز شاعر عمل کرده‌اند و بی‌گمان از این پس نیز تا جاودان عمل خواهند کرد.

* * *

این هم شعری خاص بلکه منحصر به فرد در تمامت اشعار او، با شیوهٔ توصیف کاملاً زنده و جاری، چیزی در مایه‌های شعر وقوعی. آری، تنها شعر دربارهٔ بیماری او، که من بسیار بعید می‌دانم که این همه جزئیات دقیق صرفاً از سر مضمون‌سازی بوده باشد. پیشتر دربارهٔ این ویژگی بسیار مهم غزل او، یعنی علاقهٔ وافر او به ثبت رویدادهای زندگی‌اش در غزل، و این‌که علاقه‌ای تا بدین حد در عرصهٔ غزل بی‌سابقه است، سخن گفته‌ام. (نک. ج ۱، ۹۱ به بعد.) وصف بیماری هم نمی‌تواند بیرون از این رسم و سیرهٔ او باشد. شاید «فاتحه» را از آن روی گفته که دیگر امیدی به زنده ماندن نداشته است. دقت بسیار در توصیف دقایق بیماری، جای تردید در واقعی بودن آن (دست‌کم برای من) باقی نمی‌گذارد: بار معده روی زبان، تب استخوان‌سوز، نبض‌گیری، قاروره به طبیب بردن، نسخه، شربت و... همه و همه در مجموعه‌ای کاملاً مرتبط با همدیگر. اما شاعر پس از شرح همه‌چیز می‌گوید از بیماری و مرگ غمی ندارد، چرا که شعر او واپسین پناه و چشمهٔ آب زندگی است. جای دیگر هم سخنی از این شعر داشته‌ام، در اشاره‌ای به جوشش روح حیات در او حتی در گیر و دار بیماریی صعب. (ج ۱، ۳۷۹)

یکی از نکات شایان توجه دربارهٔ این شعر، این‌که شاعر در بیشتر ابیات آن طنزگویی را از یاد نمی‌برد، و لابد این روح طنز هم برای او از آن چیزهایی است که با شیر (یا با شعر) اندرون شده و با جان هم به در خواهد شد. فاتحه خواندن برای آدم زنده مگر طنز نیست (همچنان‌که خود ما هم در مورد کسی که هنوز زنده است ولی بوی حلوا و بانگ الرحمن او به مشام و به گوش می‌رسد می‌گوییم «الفاتحه».) نیز شاید لفظ «فاتحه» را به عمد در آغاز سخن آورده تا نشان دهد شروع شعر به منزلهٔ ختم حیات است. معشوق هم ظاهراً برای عیادت آمده ولی به خلاف معمول که به بیمار حرفهای امیدوارکننده می‌زنند فاتحه می‌خواند. طنز دیگر همان بار معده روی زبان است که به ایهام «بار دل» می‌خواند، یا شیشهٔ شراب که حالا بدل به شیشهٔ آزمایش شده است.

نکتهٔ مهم دیگر در شناخت همیشه شگرف شاعر از جوهر شعر در عالم نظر و کاردانی‌اش در عمل است. او خوب می‌داند که اگر فرضاً فقط به شرح احوال جسم بیمار بپردازد سخنش نه شعر بلکه بیشتر شبیه یک گزارش حال در بیماری از سوی

مریض برای طبیب (به اصطلاح امروز observation) خواهد بود؛ پس بیماری را به آلام و عوارض عشق پیوند می‌زند و (چنان‌که در توضیح ابیات ذکر شد) اساساً منکر این می‌شود که اصل درد او از بیماری جسم است بلکه از دود دل، حرارت مهر، و آتش رخسار یار حرف می‌زند و به جای اسپندی که در قدیم برای بهبود بیمار دود می‌کردند به دانهٔ سپندگونهٔ خال او بر روی آتش چهره می‌پردازد. ظاهراً مهم برای او دلدار و دلدادگی است. به هر حال خواجه با این تمهید، شرح بیماری را هم به غزل ناب بدل کرده است. مهمترین نکته هم همان است که در مورد آخر شعر گفته شد، یعنی این‌که بیماری هم، مثل همهٔ بیماریها و حتی مرض موت، طبیعی بشر و امری عام است و کرا نمی‌کند که به آن پرداخته شود؛ مهم همان شربت شیرین و جاودان‌ساز شعر است. به‌گمانم بسی معنی‌دار است که آغاز شعر از سخن است، و پایان آن نیز هم.

دیگر این‌که در ساختار شعر، دو رشته بنمایه با هم درمی‌آمیزند: یکی بنمایه‌های بیماری (که همه را پیشتر برشمرده‌ام) و دیگر بنمایه‌های عشق و شور حیات، مثل لب جانبخش یار، آتش سوزان مهر، شیشهٔ عیش و غیره. فی‌الجمله شور و گرمای حیات عاشقانه و شعر و هنر در اینجا هم بر آنِ بیماری و مرگ تن غلبه یافته است. این هم به گمان من خالی از لطف نیست که شاعر، با وجود ذکر معشوق و عشق، نمی‌خواهد عارفانه‌سرایی هم (به آن معنی و صورت که می‌شناسیم) بکند یا مثل عرفا به هنگام بیماری سخن از لقاءالله بگوید. آن کسی هم که از او یاد کرده مثل همهٔ آدمها به پُرسه می‌آید، فاتحه می‌خواند و می‌رود. خوانندگان این سطور فرق این‌گونه سخن را از آن دست سخنان صوفیانه به شیوهٔ «موتوا قبل اَن تَموتوا» به خوبی می‌دانند، حتی اگر خواجه از عشق و معشوقْ همان نوع عارفانه را اراده کرده باشد. سخن بر سر شکل و شیوه است؛ از کجا می‌توان مطمئن بود که او در دل چه خواسته است؟

سرانجام، من این شعر را به جهات یاد شده مهم می‌دانم، حتی اگر در این یا آن منتخبات اشعار او نیامده باشد.

۳۷۶

۱ چندان‌که گفتم غم با طبیبان
درمان نکردند مسکین غریبان

۲ دُرج مَحبّت بر مُهر خود نیست
یا رب، مبادا کام رقیبان

۳ آن گل که هردم در دست بادیست
گو: شرم بادت از عندلیبان

۴ ما درد پنهان با یار گفتیم
نتوان نِهفتن درد از طبیبان

۵ یا رب، امان ده، تا بازبیند
چشم مُحبّان، روی حبیبان

۶ ای مُنعِم، آخِر بر خوان جُودت
تا چند باشیم از بی‌نصیبان؟

۷ حافظ نگشتی شیدای گیتی
گر می‌شنیدی پند ادیبان

۱. احتمالاً متأثر از غزل همقافیه از سعدی:

خوش آن ساعت نشیند دوست با دوست — که ساکن گردد آشوب رقیبان...
سزای دشمنان این بس که بینند — حبیبان روی در روی حبیبان...
نصیب از عمر دنیا نقد وقت است — مباش، ای هوشمند، از بی‌نصیبان...
که می‌داند دوای درد سعدی؟ — که رنجورند ازین علّت طبیبان

(غ ۴۴۸)

۲. دُرج محبت: به دو صورت می‌توان گرفت: یکی این‌که محبّت به دُرج یا صندوقچه یا به اصطلاح قوطی کوچک مانده شده باشد، و دیگر این‌که کلّ ترکیبْ استعاره از دل باشد. به نظر می‌رسد در شقّ اول هم «دُرج» در نهایت تأویل به دل شود، همچنان‌که «حُقّهٔ مهر» هم در بیت دیگر او مشمول همین حکم است، اگرچه محتوای آن خلاف بیت متن است:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود — حقّهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است که بود

(دربارهٔ «دُرج» نک.ح ۵۲/۵.)

۳. شاید «گُل» کنایه‌ای از کسی باشد که شاعر او را مسبّب غربت خود می‌دانسته، مثلاً شاه شجاع که تحت تأثیر این و آن به شاعر کم‌لطفی کرده است. نیز می‌دانیم که شاعران را فراوان به عندلیب یا بلبل مانند کرده‌اند. اگر چنین باشد گلایه و کنایه‌ای است از این‌که شاه به عندلیب ستایشگر خویش (حافظ، با تأویل جمع یعنی «عندلیبان» به مفرد) جفا کرده است. همچنین «باد» در این‌گونه موارد افادهٔ حقارت، بیمایگی و هیچ بودن نیز می‌تواند داشته باشد، همچنان‌که در ابیاتی از خود خواجه دیده‌ایم.

بادت: قزوینی و سایه: بادش؛ نسخ خانلری قدیمترند، ضمن این‌که با «گو» دیگر نیازی به غایب آوردن ضمیر نیست.

۴. قزوینی بیت را ندارد، ولی سایه آن را اصیل دانسته و آورده است.

۶. مُنعم: دو معنی دارد: یکی اسم فاعل =نعمت‌دهنده، و دیگر صفت = ثروتمند، توانگر، دارای نعمت. به نظرم معنی اخیر مناسبتر باشد، به‌ویژه که حافظ نظایر این بیت را هم دارد، چون:

خدا را، رحمی، ای منعم، که درویش سر کویت
دری دیگر نمی‌داند، رهی دیگر نمی‌گیرد

۷. خوانش درست یا بهتر این است: حافظ سرگردان جهان نمی‌شد اگر پند ادیبان را می‌شنید؛ اگرچه می‌توان به ایهام ساختاری نیز قایل شد و حافظ را منادا و مخاطب گرفت و گفت: ای حافظ، تو اگر پند می‌شنیدی سرگشتهٔ گیتی نمی‌شدی.

ادیب: در عربی صفت مشبّهه و فعیل به معنی فاعل است، یعنی مؤدِّب، ادب‌کننده و معلم، و آن‌که رسم و رموز چیزی را به کسی بیاموزد، مثل «ادیب عشق» (۴۷۸/۲).

* * *

هومن و دستغیب غزل را مربوط به ایام غربت یزد می‌دانند. (نک. حافظ‌شناخت ۷۴۹،۲.) دلیلی هم بر خلاف این نظر به دست نیست بلکه قراینی متعدد بر صحت آن از شعر می‌توان بیرون آورد، مثلاً این‌که شاعر خود را از «غریبان» مسکین می‌خواند، کنایهٔ احتمالی بیت ۳ مبنی بر این‌که شخص موردنظر، نظری یا پروایی به شاعر سخنور خویش ندارد، آرزوی دیدن حبیبان، بی‌نصیبی از خوان کرم کسی که شاید به کنایه «منعم» خوانده شده باشد، و سرانجام ندامت شاعر از این‌که کاری کرده تا سرگردان این‌سو و آن‌سو شود.

۳۷۷

۱ مـی‌سوزم از فِـراقت، روی از جـفا بگـردان
هــجران بــلای مـا شـد، یـا رب، بـلا بگـردان

۲ مـه جلوه مـی‌نماید بـر سبزخِـنگ گـردون
تــا او بــه سـر درآیـد، بـر رَخش پـا بگـردان

۳ یغمای عقل و دین را، بیرون خـرام سـرمست
بــر ســر کــلاه بشکـن، در بـر قـبا بگـردان

۴ مَـرغول را بـرافشـان، یـعنی بـه‌رغم سـنبل
گِــرد چــمن بَـخوری هــمچون صـبا بگـردان

۵ ای نــور چشــم مسـتان، در عـین انـتظارم
چــنگی حــزین و جـامی، بـنواز یـا بگـردان

۶ دوران چو می‌نویسد بر عارضت خطی خوش
یــا رب، نــوشتهٔ بــد از یــار مــا بگـردان

۷ حافظ، ز خوبرویان بختت جز این قَدَر نیست
گــر نــیستت رضــایی، حکـم قـضا بگـردان

۲. سبزخِنگ: خِنگ = اسب سپیدموی (نک. «خنگ» در: ح ۳۸۲/۶.) سبزخـنگ: کنایه از فلک؛ آنندراج. یا صفت فلک و آسمان و گردون باشد؛ عسجدی:

پــیش رخش تـو سـبزخـنگ فـلک — لَـنگ و سکسک بـود بـه سـان کـلیج
صاحب عادل، جمال‌الدین محمد، کاورَد — سبزخنگ آسمان را حکـم او در زیـر ران
(ترجمهٔ محاسن اصفهان ۵۸)

[در اینجا بیت حافظ نقل شده.] = اشهب اخضر؛ مهذّب‌الاسماء. نوعی از رنگ اسب، اسب مادیان؛ نظامی:

فلک بر سبزخنگی تندخیز است — ز راهش عقل را جای گریز است
[خسرو و شیرین ۱۶۵ ـ م]

نیز:

مــنه دل بــرین سبزخـنگ شَـموس — که هست اژدهایی به رخ چون عروس
[اقبالنامه ۱۶۳ ـ م]

(دهخدا، با تغییر) وحید در گنجینه، با نقل بیت مذکور: سبزخنگ شموس: کنایه از آسمان است. حافظ در جای دیگر هم چرخ را به خنگ (خنگ چوگانی) مانده کرده است:

خنگ چوگانی چرخت رام شد در زیر زین

شهسوارا، خوش به میدان آمدی، گویی بزن

در بیت متن، معشوق را به طریق مضمر تشبیه به ماه در حالی که سوار بر اسب گردون است کرده اما به معشوق می‌گوید: وقتی تو پا به رکاب درآوری، او و اسبش (گردون) به زمین خواهند خورد، و بدین‌سان تفضیل هم بر تشبیه مضمر افزوده می‌شود.

۳. کلاه شکستن: دو معنی برای آن ذکر شده: یکی برگرداندن گوشهٔ کلاه، و دیگر کج گذاشتن کلاه بر سر. (معین، دهخدا) برای «کلاه گوشه شکستن» نیز همین دو معنی را ذکر کرده‌اند، چنان‌که حافظ آن را هم دارد:... کلاه گوشه به آیین دلبری بشکن (نک. ح ۳۹۱/۲.) اما به گمان من اگر غرض از کلاه شکستن و قباگرداندن را ناشناس ماندن به شیوهٔ عیّاران و رهزنان بدانیم، کلاه را کج نهادن می‌تواند به این مقصود نزدیکتر از تا کردن گوشهٔ کلاه باشد، چه به ناشناختگی چهره کمک می‌کند. (نک. سطور آتی.)

قباگرداندن: به نظر می‌رسد یا عوض کردن قبا و یا پشت و رو و مبدّل کردن آن باشد به شیوهٔ عیّاران و رهزنان برای ناشناخته ماندن در دزدی و یغماگری (همچنان‌که کج کردن کلاه را به این منظور نزدیکتر دانستم.) هاشم جاوید شواهدی برای جامه و قباگرداندن به معنی تعویض یا مبدّل کردن جامه برای ناشناس ماندن ارائه کرده و همین معنی را درست می‌داند. (نک. حافظ جاوید ۲۲۶ـ۲۳۰.) این نگارنده هم چنین نظری دارد، و نه آنچه مرحوم هروی گفته است، یعنی چرخ دادن دامن قبا در رقص برای دلبری کردن. (شرح غزلهای حافظ ۱۵۸۷،۳) پیداست اینجا کلّ قبا مراد است، و نه فقط دامن آن، و فعل «گرداندن» یعنی عوض کردن و تغییر دادن، و نه چرخ دادن. سخن شاعر از یغما و ربایش (دین و دل) است و برای این کار هم باید به دنبال وسایل و شیوه‌های مناسب آن بود، به همان سان که ذکر شد.

خواجه معشوق را به صورت عیاری چست و تردست تصویر کرده که در چشم زدنی همه چیز عاشق را به غارت می‌برد، همچنان‌که در بیت دیگر:

زهد من با تو چه سنجد، که به یغمای دلم مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای؟

مولانا سیما و سیره‌ای شگفت‌انگیز از معشوق یغماگر قهّار به دست می‌دهد:

مـن دزد دیـدم کـو بـرد مـال و مـتاع مـردمان
ایـن دزد مـا خـود دزد را چـون مـی‌بدزدد از مـیان

خواهـند از سـلطان امـان چـون دزد افـزونی کـند
دزدی چو سلطان می‌کند، پس از کجا خواهند امان؟

عشق است آن دزدی که او از شـحنگان دل مـی‌برد
در خـدمت آن دزد بـین تـو شـحنگان را بـی‌کران

شایان توجه این‌که این دزد خود بانگ «آی دزد» سر می‌دهد:

خـلقی بـبینی نـیمشب جـمع آمـده کـان دزد کـو؟
او نیز مـی‌پرسد کـه: کـو آن دزد، او خـود در مـیان
(کلیات ۱۱۲،۴)

۴. مرغول: اصل معنی آن پیچش و پیچیدگی است، چنان‌که مثلاً بـرای تـحریر و پیچش صوت در آواز هم به کار می‌رفته، و مرغول کردن یعنی تـحریر دادن؛ قـاسم انوار:

خدای را که ز واعظ سـؤال فـرمایند — که با کرامت الحان چرا کند مرغول؟

(نک. ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایرانزمین، ذیل «مرغول» و «مرغول کردن».) و اما در مورد مو، به دو صورت به کار رفته، یکی اسم =موی پیچان و مجعّد، و دیگر صفت = پیچیده و شکن‌دار. الف. به معنی اسمی؛ فخرالدین اسعد:

ز مشک مـوی او مـرغول پـنجاه — فـروهشته ز فـرقش تـا کـمرگاه
(ویس و رامین، طبع محجوب ۲۵)

نظامی:

گهی مرغول جعدش باز کـردی — ز شب بر ماه مشک‌انـداز کـردی
(خسرو و شیرین ۳۸۲)

به معنی اسمی می‌تواند جمع بسته شود، چنان‌که سنایی می‌گوید:

کـرده از فـعل زلف مـرغولان — بـــهر دولی و فـــتنهٔ دولان
(حدیقه ۱۲۴)

ب. به معنی صفتی؛ سوزنی، که آن را برای موی خط به کار برده:

نهاده بر رخِ چون گل چو چنگ شاهین چیست — ز عـنبر آن خـط مـرغول تـیره و روشـن؟
(دیوان ۳۱۲)

هم او، باز برای خط:

کار من از عشق آن نگار بیاراست   کان خط مرغول چون نگار برآمد
(همان ۳۶۹)

رودکی، برای زلف:

جوان چون بدید آن نگاریده روی   به‌سان دو زنجیر مرغول موی...
(آثار منظوم ۵۷۸)

در بیت حافظ به معنی اسمی آمده است. و اما ظاهراً برای ریش پیچ و تاب‌دار هم آمده، همچنان‌که در دهخدا در ذیل «مرغول‌ریش» ذکر شده است.

بَخور: البَخور بالفتح =ما یَتَبَخَّرُ بِه [آنچه بدان بوی خوش پراگنند ـ م] (لسان‌العرب، تاج‌العروس) البَخور، ج اَبْخِرَة و بَخورات = عود و بَخور، صمغهای خوشبو که می‌سوزانند تا فضا را معطّر کنند. بخورُ مریم، بخورُالاکراد، بخورالبَرّ، بخورالسّودان و بخورالبَربَر (المنجد) در تداول عامّه «بُخور» به ضم گفته می‌شود، که از نظر زبان تازی نادرست است.

حافظ زلف چین و شکن‌دار معشوق را به صورت مضمر به سنبل تشبیه کرده، و با «به رغم» بر آن تفضیل داده است. وقتی یار موی را برمی‌افشاند، گویی صبا مجمر بخور عَطرآگین را به گِرد چمن می‌گرداند و همه‌جا را خوشبو می‌کند.

گرد چمن بخوری...: کذا قزوینی، سایه، عیوضی و دیگر طبعهای معتبر؛ اما گاهی اصرار در مخالفت با ضبطی کار را به آنجا می‌کشاند که مثل جناب نیساری این ضبط کاملاً مفهوم و صحیح را به این صورت غلط و بی‌معنی درآورند: گَرد بُخور عنبر گِرد صبا بگردان (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۶۷) «گِرد صبا بگردان» یعنی چه؟ تاکنون چه کسی بخور را دَور صبا گردانده؟ ضمن این‌که «بَخور» را هم ایشان به ضم نوشته‌اند.

۵. عین: ایهام با چشم (نک. ح ۳۸/۲.)

حزین: در مورد آن گفته‌ایم که دو معنی دارد: یکی غمگین و محزون، و دیگر با صوت آرام و ملایم. (نک. ح ۲۲/۳.) در اینجا هردو معنی را می‌توان اراده کرد، لیکن اگر فضای شعر را شاد بینگاریم (که چنین است) آنگاه باید آن را به معنی دوم گرفت.

۶. نوشته: = سرنوشت، مقدّر کرده؛ همچنان‌که در عربی هم مصدر کَتْب، کتاب و کتابة به معنی فرض و واجب کردن و مقدّر کردن به کار رفته، از جمله بارها در قرآن کریم. (نک. لسان‌العرب، ذیل همین مادّه.) در شاهنامه آن را بسیار به این معنی می‌بینیم، همچون:

نوشته چنین بودمان از بوِش   به رسم بوش اندر آمد روش
(۱، ۱۱۱)

در باب سهراب، آنگاه که از بالای بلندی، پدر را می‌بیند ولی هجیر به دروغ او را از این فکر که رستم را یافته است منصرف می‌کند، می‌خوانیم:

نبشته به سر بر دگرگونه بـود　　　ز فرمان نکاهد، نخواهد فزود

(همان ۲۱۴)

«نوشته» در بیت حافظ با «خطّ» رخسار هم ایهام دارد.

۷. قَدَر: ایهام دارد به معنی قَدَر در برابر قضا، همچنان‌که در این بیت او نیز:

آنچه سعی است، من اندر طلبت بـنمایم　　　این قَدَر هست که تغییر قضا نـتوان کـرد

۳۷۸

۱ یا رب، آن آهوی مُشکین به ختن بازرسان
وان سَهی سرو خرامان به چمن بازرسان

۲ دل آزردهٔ ما را به نسیمی بنواز
یعنی آن جانِ ز تن رفته به تن بازرسان

۳ ماه و خورشید به منزل چو به امر تو رسند
یار مهروی مرا نیز به من بازرسان

۴ دیده‌ها در طلب لعل یمانی خون شد
یا رب، آن کوکب رخشان به یمن بازرسان

۵ برو، ای طایر میمون همایون‌آثار
پیش عنقا سخن زاغ و زَغَن بازرسان

۶ سخن این است که: ما بی‌تو نخواهیم حیات
بشنو، ای پیک، خبر گیر و سخن بازرسان

۷ آن‌که بودی وطنش دیدهٔ حافظ، یا رب
به مرادش ز غریبی به وطن بازرسان

۱. احتمالاً متأثر از غزل خواجو، با قافیهٔ مشترک و ردیف نزدیک:

یا رب، ز باغ وصل نسیمی به من رسان   وین خسته را به کام دل خویشتن رسان
(دیوان ۴۷۹)

۲. نسیم: اگرچه باد ملایم هم قابل اراده است، ولی با توجه به بیت قبل، معنای بو و رایحه تقدّم دارد.

۳. منزل: به هردو معنی خانه و اصطلاح نجومی = برج و جای مکث آفتاب، چنان‌که خاقانی می‌گوید:

زیر دونان نشین، که شیر فلک   به سه منزل فرودِ گاو بره‌ست
(دیوان ۸۳۳)

(مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) (نیز نک. ح ۲۷/۱.)

۴. لعل یمانی: شاید نظری به اویس قرنی (یمنی) نیز داشته باشد. (دربارهٔ او، نک. ح ۴۹/۶.)

کوکب رخشان: =خورشید، از آن روی که تابش آن سبب تکوین احجار در معادن می‌شود. (نک. ح ۱۶۴/۵.)

۵. محمدامین ریاحی معتقد است که حافظ در این بیت و نیز:

من به سرمنزل عنقانه به خود بردم راه　　　قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

از رسالةالطیور نجم رازی تأثیر گرفته است. نوشته‌اند: این تأثّر وقتی روشنتر می‌شود که به یاد آوریم که در منطق‌الطیر عطار، مراد از سیمرغ خداوند است. و اما نجم رازی در رسالهٔ رمزگونهٔ یاد شده بیان می‌کند که عنقای مُغرب (والی ری) آن شهر را ترک کرده و مرغان (مردم ری) دچار بیدادگریهایند. هزاران مرغ گونه گون از نویسنده می‌خواهند که پیام اشتیاق آنان را به عنقا بازرساند. نویسنده هم می‌پذیرد و دل خود را به صورت کبوتری به درگاه حضرت سلیمان‌کبریا (خداوند) می‌فرستد تا او فرمان بازگشت به عنقا بدهد. طایر پیام‌رسان به درگاه سلیمان‌کبریا می‌رسد و فرمان او را خطاب به عنقا از دست هدهد (مرغ سلیمان) می‌گیرد و راهی سرمنزل عنقا در کوه قاف می‌شود. حافظ این معنی را هم در بیتهای مذکور آورده است. (گلگشت ۲۶۹)

همایون‌آثار: «همایون» همریشه با «همای» (=هماگون) است، مرغی که سایه‌اش خجسته است. (نک. «همایون» در: ح ۵۵/۳.) بدین‌سان هما هم به تناسبهای طایر، عنقا، زاغ و زغن افزوده می‌شود، ضمن این‌که «میمون» در معنای ایهامی نیز از حیث اشتراک در جانور بودن به آنهای دیگر می‌پیوندد تا تناسبها کامل شود.

عنقا: شأن والای آن از بیت برمی‌آید، و به دلیل همین شأن و شکوه است که آن را برای حضرت حق و ذات نایافتنی او به کار می‌برند، اگرچه گاه برای پادشاهان بزرگ هم استعاره شده است. (در این باره، نک. ح ۴۵/۳.)

برو، ای طایر...: عموم طبعهای معتبر که تاکنون من دیده‌ام لخت را به همین صورت دارند، که هیچ عیب و عواری هم ندارد. اما جناب نیساری گویی همه را افتاده به خطا دانسته‌اند، چون با توسل به نسخ غالباً متأخر، آن را به چنین گوهر نایابی بدل کرده‌اند: دیدی ای طایر میمون که همای آزردند (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۷۰ و ۱۲۷۲.) به‌راستی چرا دستمال بستن بر سرِ دردنا کرده؟

۶. عماد فقیه:

گرم حیات ابد می‌دهند بی‌رخ او　　　دل شکستهٔ من طالب ممات آید

(دیوان ۱۳۹)

۷. خواجو، در غزل پیشگفته:

خواجو ز درد و داغ جدایی به جان رسید   از غربتش خلاص ده و با وطن رسان

* * *

غنی احتمال می‌دهد که در هنگام دوری شاه شجاع از شیراز در ایام استیلای محمود بر آنجا (بین ۷۶۵ـ۷۶۷) سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۳۹)

غزل دارای وحدتی بی‌خلاف و خدشه در تمامی ابیات است و یکی از یکدست‌ترین اشعار او. کلّ غزل در طلب فردی عزیز است که غریب خوانده شده و شاعر آرزومند رجعت و رؤیت طلعت اوست، خواه چنان‌که برخی گفته‌اند شاه شجاع بوده باشد و خواه هر کس دیگر.

۳۷۹

۱ خدا را، کم نشین با خرقه‌پوشان
رخ از رندان بی‌سامان مپوشان
۲ درین خرقه بسی آلودگی هست
خوشا وقت قبای می‌فروشان
۳ تو نازک‌طبعی و طاقت نیاری
گرانیهای مشتی دلق‌پوشان
۴ بیا وز غَبْن این سالوسیان بین
صراحی خونْ‌دل و بربط خروشان
۵ چو مستم کرده‌ای، مستور منشین
چو نوشم داده‌ای، زهرم منوشان
۶ درین صوفی‌وشان دَردی ندیدم
که صافی باد عیش دُردنوشان
۷ ز دلگرمیّ حافظ برحذر باش
که دارد سینه‌ای چون دیگْ جوشان

۲. عماد فقیه، در قیاس خرقهٔ زرق‌آلود با قبای رندان:

چون خرقهٔ تقوِیِ من آلوده به زرق است
عارف تویی، ای رند، که در زیر قبایی
(دیوان ۲۶۰)

وقت قبای می‌فروشان: وقت متعلق به شخص (می‌فروشان) است، در حالی که در اینجا به قبا اِسناد داده شده، که مجاز و از مقولهٔ انتقال صفت انسان به شئ است. نمونه‌ای جدید از آن در شعر سهراب سپهری به نام «چشمان یک عبور» است، که پس از ذکر خوشه‌های انگور می‌گوید:

کودک آمد
جیب‌هایش پر از شور چیدن.
(هشت کتاب ۴۴۳)

که در اینجا «شور» (متعلق به دل) به جیب کودک انتقال یافته، به این علاقه که انگور پس از چیده شدن در جیب گذاشته می‌شود. در بیت حافظ هم این وقتِ قباست که خوش می‌شود، به جای خود می‌فروش.

۳. گرانی: گرانجانی، ملال‌آوری، جان‌سختی؛ سنایی، به صورت «گرانی کردن»:

در دهان دار تـا بـود خـندان　　　چون گرانی کند، بکَن دندان

(حدیقه ۲۰۳)

خود حافظ، به صورت جمع:

من و هم‌صحبتی اهل ریا؟ دورم بـاد　　　از گرانان جهان رطل گـران مـا را بس

(نیز نک. «گرانجان» در: ح ۲۵/۲.)

۴. غَبن: در بیع = خدعه کردن (=زیان رساندن) غَبَنْتُهُ فی البیع، ای خَدَعْتُهُ [=خدعه کردم بر او ـ م] (صحاح) در اینجا خسران و واخوردگی از وجود ریاکاران.

شاعر می‌گوید: از احساس زیانکاری و واخوردگی از زرق و مکر صوفیان، حتی دل صراحی خونین (به جهت سرخی شراب) و بانگ و فریاد بـربط بـلند است. نـیز شاعر از همین مادّه، واژهٔ «تغابُن» را به همین معنی به کار برده است:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل

زین تغابن کـه خـزف مـی‌شکند بـازارش

(نک. ح ۲۷۲/۳.)

سالوسیان: =زرّاقان، ریاکاران؛ سنایی، به صورت مفرد در «کارنامهٔ بلخ»:

همه سوی فـقیه سـالوسی　　　همه نزدیک عامه افسوسی

(مثنویها ۱۵۷)

(نیز نک. «سالوس» در: ح ۲/۳.) تعبیر خون برای صراحی بارها در اشعار او آمده است، چون:

در آسـتین مـرقّع پـیاله پـنهان کـن　　　که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است

۵. به مخاطب می‌گوید: تو مرا از زهد بیرون آورده و به عالم سرمستی رهـنمون شده‌ای؛ پس دیگر دلیلی ندارد که خودت چون زاهدان گوشه‌گیری کنی و روی خود را از دیگران بپوشی. (دربارهٔ مستور و مست، نک. ج ۱، ۲۰۴ـ۲۰۸.)

۶. صوفی‌وش: پسوند «وش» در اینجا مفید معنی کاذب و دروغین بودن، نسبت به نمونهٔ اصیل از چیزی، است = صوفی کاذب و ریایی؛ ناصر بخارایی:

درین زمانه به می دلق زرقْ رنگین به　　　که بت‌پرست ز صوفی‌وشان بیدین به

(دیوان ۳۶۸)

عیش: صافی بودن عیش به جای شراب، از مقولهٔ مَجاز است با علاقهٔ ذکر مسبَّب (عیش) و ارادهٔ سبب (شراب) مگر این‌که بگوییم «صافی» متعلق به خود «عیش» است به معنی کامل و بدون خدشه.

۷. دلگرمی: ایهام: الف. امیدواری، پشتگرمی؛ ب. سوزش، جوشش و حرارت دل؛ تشبیه سینه به دیگ جوش‌زننده:

به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها　　　که از نهفتن آن، دیگ سینه می‌زد جوش

* * *

بیان به گونه‌ای است که گویی با شخصی مشخّص حرف می‌زند: از آغاز شعر که مخاطب را از حشر و نشر با صوفیان و پشمینه‌پوشان ریاکار برحذر می‌دارد؛ بیت ۳ که آن مخاطب را حسّاس‌تر و شکننده‌تر از آن می‌داند که بار گران سالوسی آنان را برتابد و این‌که قطعاً در هم خواهد شکست. در بیت ۵ هم می‌گوید: تو خود عامل خروج من از زهد شده‌ای، یا حضور تو برای من مستی‌بخش بوده ولی حالا خودت قصد پیوستن به زاهدان داری.

۳۸۰

۱ شاهِ شمشادقدان خسروِ شیرین‌دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان،

۲ مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت
گفت کای چشم و چراغ همه شیرین‌سخنان

۳ تا کی از سیم و زرت کیسه تهی خواهد بود؟
بندهٔ من شو و بر خور ز همه سیم‌تنان

۴ کمتر از ذرّه نه‌ای، پست مشو، مهر بورز
تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

۵ بر جهان تکیه مکن، ور قدحی می داری
شادیِ زهره‌جبینان خور و نازک‌بدنان

۶ پیر پیمانه‌کَش من ـ که روانش خوش باد ـ
گفت: پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

۷ با صبا در چمن لاله، سحر، می‌گفتم
که: شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان؟

۸ گفت: حافظ، من و تو محرم این راز نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و شیرین‌دهنان

۹ دامن دوست به‌دست آر و ز دشمن بگسل
مرد یزدان شو و ایمن گذر از اهرمنان

۱. خسرو ـ شیرین: هردو دارای ایهام معمول به عاشق و معشوق معروف
شکستن قلب صف‌شکنان: با ایهام رایج «قلب» به میانهٔ لشکر، عیناً در شعر خواجو آمده، اگرچه حافظ فقط «هندو» (زلف) را به «مژگان» بدل کرده است:

آن هندوی سیه که تواش بند کرده‌ای — بسیار قلب صف‌شکنان کو شکسته است
(دیوان ۴۰۱)

خود حافظ، با همین ایهام:

یار دلدار من ار قلب بدین‌سان شکند — ببرد زود به جانداری خود پادشهش

(نک. ح ۲۸۴/۸.)

۲. مست گذشتن معشوق بر عاشقان:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت		به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

۳. ظ. یعنی مرا که داشته باشی گویی همهٔ شاهدان سیم‌تن از آن تواند، یا سیم‌تنان ملکوتی در اختیارت خواهند بود.

ت: شناسهٔ ملکی، متعلق به «کیسه» (= تا کی کیسه‌ات از...)

۴. چرخ زدن ذرّه، مولانا:

بـــار دگــر ذرّه‌وار، رقــص‌کنان آمــدیم		زان سوی گردون عشق، چرخ‌زنان آمدیم

(کلیات ۴،۵۵)

خود خواجه، همانند بیت متن:

چو ذرّه گرچه حقیرم، ببین به دولت عشق		که در هوای رخت چون به مـهر پـیوستم

(نک. ح ۳۰۸/۳.)

۵. شادی کسی خوردن: =به یادِ، یا به سلامتیِ کسی باده نوشیدن (نک. ح ۱۱۹/۸.)

۶. پیر پیمانه کش: همان پیر نمادین، درونی و ظاهراً غیرمتعیّن که او را به نامهایی همچون پیر مغان، طریقت، دُردی‌کش، مَی‌فروش، باده‌فروش و... می‌شناسیم.

پیمانه ـ پیمان: از نظر بدیعی جناس زاید یا مذیّل؛ از جهت عرفانی هم مـدلولی خاص دارد. (نک. ح ۱۶۵/۱.)

۷. لالهٔ خونین‌کفن: بر پایهٔ اسطورهٔ روییدن گیاه از خون کسی است کـه بـیگناه و شهید خوانده می‌شود. نمونهٔ مشهور و کهن‌الگوی (آرکی‌تایپ) آن در اساطیر ایران خون سیاوشان است، گیاهی که از خاکی بررُست که تشت حاوی خون سیاوش را بر آن ریختند:

ز خاکی که خون سیاوش بخَورد		به ابر انـدر آمـد درختـی ز گَـرد

نگــاریده بــر بــرگها چــهر او		همی بوی مشک آمـد از مـهر او

بــه دی مـه نشـان بـهاران بُـدی		پــرستشگه ســوگواران بُــدی

(شاهنامه ۱۶۸،۳)

این الگو بر پایهٔ این اندیشه است که خون شهید هـرگز پـایمال نـخواهـد شـد، و گذشته از این‌که کشندهٔ او بی‌گمان کیفر خواهد یافت، مردمان همهٔ روزگاران نیز یاد او را زنده و گرامی خواهند داشت. کشتهٔ عشق نیز (که لاله‌نماد اوست) چنین است، مثلاً فرهاد، که از گور او یا از خون دیدهٔ وی لاله رسته است:

ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم / که لاله می‌دمد از خون دیدهٔ فرهاد

خون شقایق نیز، که به لاله نزدیک است، از همین دست و مرتبط با شهادت است:

بـر بـرگ گـل بـه خـون شـقایق نـوشته‌انـد / کان کس که پخته شد، میِ چون ارغوان گرفت

گفته‌اند که «شقایق نعمانی» (=شقائق‌النعمان) نیز روییده از خون سرِ بریدهٔ نعمان بن مُنذر (پادشاه یمن) است (اگرچه در هفت پیکر نظامی تنها از ناپدید شدن او سخن رفته است.) نیز گفتنی است که لاله در برخی کشورهای جز ایران هم نماد شهید به شمار می‌رود، چنان‌که مثلاً در انگلستان در آیینهای مربوط به قتل و شهادت از لاله بهره می‌جویند و یا به کسان شهیدان اهدا می‌کنند.

و اما دربارهٔ بیت متن، زریاب خویی تحلیلی دارند که هم جنبهٔ عرفانی دارد و هم می‌خواهد سری به رویدادهای تاریخی و پدیدارهای اجتماعی عصر بزند، مثلاً جنایات سلاطین در سدهٔ هشتم: این تشبیه و استعارهٔ حافظ [لاله‌های شهیدوار] تمثیلی و نمادی است برای حوادث خونین و خونبار قرنهای هفتم و هشتم. (آئینهٔ جام ۳۳۲) در نمونه‌هایی از این مضمون خواهیم دید که از نخستین ایام ادب دری به بعد از مضامین شایع بوده است. ای کاش آن زنده‌یاد اکنون حیات داشتند تا از ایشان بپرسیم که آیا این همه شعر در این باره از سدهٔ چهارم تا عصر حافظ هم به حوادث خونبار آن چند سده مربوط بوده است؟ شعرا بی‌گمان می‌خواسته‌اند مضامینی حول این بنمایهٔ جذاب و دارای پتانسیل بالای شاعرانه پدید آورند و گاه آن را با مایه‌های عرفانی درآمیزند، همین. این‌گونه تحلیلهای تاریخی و اجتماعی هم از شمار دلبستگیها و دلمشغولیهای اهالی عصر ماست و بس. به‌راستی چرا می‌خواهیم بار همه چیز کون و مکان را بر دوش شعر خواجه بگذاریم؟ هاشم جاوید بیت را با پرسش خیامی می‌سنجد:

چـندین سـر و پـای نـازنین از سـر دست / بر مهرِ که پیوست و به کین کـه شکست؟

(رباعیات خیام ۱۰۵؛ ارجاع از ماست، ضمن این‌که ایشان «دست نازنین» نوشته‌اند. برای بحث مذکور، نک. حافظ جاوید ۴۰۵ـ۴۰۶.) در مطلب ایشان سخنی نیست، لیکن با وجود بهره‌گیری چشمگیر خواجه از مضامین و موتیفهای مشهور به خیّامی، بعید می‌دانم ایراد بیت یاد شده برای بیان محتوای منظور خواجه مناسب بوده باشد، زیرا او به نحو اجمال بر آن است که این لاله‌ها کشتگان همان معشوق‌اند که در شعر «شاه شمشادقدان و...» آمده، و این درست همان نقطهٔ تفاوت فکر او با سنخ تفکر خیامی است.

گفتیم که بنمایهٔ لالهٔ شهید، در شعر پارسی پیشینه‌ای به درازای عمر این شعر دارد؛ شهید بلخی هم کسوت لاله را خونین دیده است:

تـــنش از نـــازکی، ز بـــار نـــظر کسوت خون کشد چو لاله به بر
(لازار، اشعار پراکنده ۳۸،۲)

عطار:

لاله چـو شـهیدان کـفن آغشـته بـه خـون کـرد
سـر از غـم کـم‌عمری خـود در کـفن آورد
(دیوان، طبع سعید نفیسی ۲۰۸؛ طبع تفضلی ۱۶۵:... شهیدان همه آغشته به خون شد)

ور شدم کشتهٔ خسته، کـفنی نـیست مـرا بی گل روی تو چون لاله بس از خون کفنم
(طبع نفیسی ۴۶۵)

سیف اسفرنگی:

وان هـوایـی نـیست کـانجا کشـتگان عشـق را
لاله‌زار از بـرگ بـاشد سـرخ‌رویی در چـمن
(دیوان ۴۰۸)

سلمان:

گذر به لاله‌ستان کن چو باد را در خـاک غریق خونْ همه سرهای تـاجور یـابی
(دیوان ۶۰۴)

ناصر بخارایی:

به روز حشر که چون لاله غرق خون باشم کفن چو غنچهٔ گل سازم از هوای تو چاک
(دیوان ۳۱۸)

۹. ایمن: قزوینی؛ فارغ؛ چند نسخهٔ اقدم مثل خانلری‌انـد، ضـمن ایـن‌که «ایـمن» تداعی‌کنندهٔ «اهریمن» یا دارای تبادر به آن هم می‌تواند باشد.

* * *

غزل دارای ساختار روایی است. معشوق بر شاعر می‌گذرد و ضـمن ایـن‌که او را برتر از همهٔ شاعران خوش‌سخن می‌خواند (خودستایی زیرکانهٔ شاعر) به او می‌گوید که تاکنون چندان بهره‌ای از این امتیار خویش نیافته، لیکن اگر بندهٔ وی شود دیگـر غمی از بابت بی‌زری و عدم امکان وصال خوبرویان نخواهـد داشت. ذرّه را بـرایش مَثَل می‌زند که از پرتو عشق به مِهر (نماد هستی بـرتر) مـی‌رسد. درسـی بـزرگ کـه

به شاعر می‌دهد بی‌ثبات و بی‌محل انگاشتن جهان و اغتنام نقد وقت است. در اینجا نقش و سخن معشوق تمام می‌شود و پیر خواجه به میان می‌آید تا با بهره‌گیری از جناس پیمانه ـ پیمان به شاعرْ اهمیت نگهداشت پیمان (ظ. عشق) را یادآور شود. حال، مطابق ترتیب ابیات در خانلری، شاعر وقتی از صبا پرسشی دربارهٔ این‌که لاله‌ها شهیدِ که‌اند می‌کند، پاسخ می‌شنود که: این اسرار فراتر از حوصلهٔ درک ماست. آنگاه تا آخر شعر شاهد سخنان تقریباً طولانی صبا هستیم، آن هم در حالی که شاعر تنها پرسشی کوتاه از او کرده و پاسخ لزوماً باید در حدّ پرسش باشد، چیزی که ظاهراً مورد التفات استاد خانلری نبوده است. (به این ترتیب بازخواهیم گشت.) به هر حال پرسش از آن روی از صبا شده که او مأنوس با گل و گیاه و شکوفانندهٔ آنهاست. اما این صبا ابتدا از «می لعل» و «شیرین‌دهنان» حرف می‌زند، که تا اینجا مسأله‌ای با آن نداریم، اما همین صبا پس از بیان این سخنان در سلک نمادها، سخن را، آن هم در مایهٔ تصریح (مرد یزدان شو و...) ادامه می‌دهد، یعنی سخنی که معمولاً درخور پیر و مرشد است و تناسبی با ماهیت صبا ندارد. مشکل به گمان من از ترتیب ابیات است، و این در حالی است که در قزوینی باز هم شاهد ترتیب درست‌تر هستیم (سایه و نیساری هم همان را اختیار کرده‌اند) بدین‌سان که بعد از بیت ۶ (پیر پیمانه کش...) بیت ۹ قرار گرفته (دامن دوست...) که سخن پیر است، چنان‌که اشاره کردم که سنخ سخن با پیر تناسب دارد، نه با صبا. این را هم توجه داشته باشیم که پیر (پیر مغان) به زبان مغان سخن می‌گوید، یعنی از «یزدان» و «اهریمن». مطابق این ترتیب، سخن صبا چندان بلند نیست و درخور پرسش است. به عبارت دیگر، هریک از پیر و صبا به تناسب سرشت خویش و به اندازهٔ خود حرف زده است. باز هم به احترام قزوینی و حسن تشخیص او باید بر پای ایستاد.

سرانجام، از تأثیر وزن (زحاف مشهور رمل) در القای محتوی، همین بس که گذشتن معشوق شمشادقد و سرعت و جلادت او را در شکستن قلب و صف دلیران به خوبی نشان می‌دهد، و به‌ویژه رقص و چرخ زدن ذرّه در حرکت به سمت خورشیدْ بهترین شکل خود را در این وزن می‌یابد. (نیز برای موردی مشابه، بنگرید به شرح غزل ۳۲۸، سخن پایانی.)

۳۸۱

۱ چو گل هردم به بویت جامه در تن
کنم چاک از گریبان تا به دامن

۲ تنت را دید گل گویی، که در باغ
چو مستان جامه را بِدْرید بر تن

۳ من از دست غمت مشکل برم جان
ولی دل را تو آسان بردی از من

۴ به قول دشمنان برگشتی از دوست
نگردد هیچ کس با دوست، دشمن

۵ تنت در جامه چون در جام، باده
دلت در سینه چون در سیم، آهن

۶ ببار، ای شمع، اشک از چشم خونین
که سوز دل شود بر خلق روشن

۷ مکن، کز سینه‌ام آه جگرسوز
برآید همچو دود از راه روزن

۸ دلم را مشکن و در پا مینداز
که دارد در سر زلف تو مسکن

۹ چو دل در زلف تو بسته‌ست حافظ
بدین‌سان کار او در پا میفکن

۱. با مواردی از تأثّر از غزل همروال سعدی (که نشان داده خواهد شد):

بکن، چندان که خواهی، جور بر من — که دستت برنمی‌دارم ز دامن
(غ ۴۴۳)

اوحدی:

چو گل چاک است پیراهن بسی کس را و دل پرخون
از آن اندامِ همچون گل که اندر پیرهن داری
(دیوان ۳۸۶)

خود خواجه:

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویت	زمان زمان چو گل از غم کنم گریبان چاک

۲. سعدی:

اگر برهنه نباشی که شخص بنمایی	گمان برند که پیراهنت گل آگند است

(غ ۶۰)

وان‌که بیند برهنه اندامت	گوید: این پرگل است پیرهنی

(غ ۶۰۵)

بیت حافظ دارای تشبیه مضمر توأم با تفضیل تن یار به گل سرخ و برتر نهادن آن از گل با جامه بر تن دریدن گل است. این عمل گل نه تنها از روی مستی بلکه از رشک نیز هست.

۴. عماد فقیه:

به قول دشمنان برگشتی از دوست	اگرچه دوست از دشمن شناسی

(دیوان ۲۶۸)

۵. لخت اول شباهتی به مضمون سعدی دارد:

تُنُک مپوش، که اندامهای سیمینت	درون جامه پدید است چون گلاب از جام

(غ ۳۵۸)

این مضمونْ مبتنی بر وحدت ظرف و مظروف (جامه و تن) در مورد معشوق از فرط لطافت است و نفی دویی و دوگانگی. در لخت دوم هم پیداست که سخت‌دلی معشوق در طباق با آن لطافت قرار دارد.

۶. روشن: ایهام (نورانی یا افروخته + آشکار) فراوان در اشعار آمده است؛ سعدی:

روشنت گردد این حدیث چو روز	گر چو سعدی شبی بپیمایی

(غ ۵۱۲)

عصمت بخارایی:

ای شمع، جان مده نفسی تا به سوز و درد	حال درون خسته بگوییم روشنت

(دیوان ۲۶۵)

خود خواجه:

چو شمع صبحدمم شد ز مهر او روشن	که عمر در سرِ این کاروبار خواهم کرد

که سوز دل...: قزوینی و سایه: که شد سوز دلت بر خلق روشن. خانلری، گذشته از قدمت نسخ، مناسبتر می‌نماید، زیرا این لخت نسبت به لخت اول حالتی چون جزای

شرط دارد، یعنی اگر بگریی، سوز دلت بر مردم آشکار می‌شود. فعل امر «ببار» فعل التزامی (شود) را می‌طلبد. این در حالی است که در ضبط قزوینی ماضی مطلق آمده و قضیه برعکس شده، یعنی چون سوز دل تو بر خلق روشن شده است گریه کن. ضبط قزوینی در منطق شعر در حکم نادرست است.

۷. سعدی، در غزلی که مطلعَ آن در ذیل شمارهٔ ۱ ذکر شد:

گروهی عام را کز دل خبر نیست　　　عجب دارند از آه سینهٔ من
چو آتش در سرای افتاده باشد　　　عجب داری که دود آید ز روزن؟

روزن: در بیت حافظ و سعدی استعاره از دهان یا لب است.

۸. در پا انداختن زلف: زلف معشوق تا پای او فرود می‌آید، و دل شاعر هم که در سر زلف اوست طبعاً در پای وی خواهد افتاد. (دربارهٔ افتادن زلف در پا، نک. ح ۳۴۰/۶.)

۹. سعدی، در همان غزل، با همان ایهام در افتادن زلف یار بر پا:

چنان مرغ دلم را صید کردی　　　که بازش دل نمی‌خواهد نشیمن
اگر دانی که در زنجیر زلفت　　　گرفتار است، در پایش میفکن

کار در پا انداختن: در دو فرهنگ بزرگ معین و دهخدا یافت نشد (چه در ذیل «کار» و چه «پا») اما با توجه به کاربردهای متعدّد آن احتمال می‌دهم کنایه‌ای باشد به معنی گیر یا گره انداختن در کار، مانع کار شدن یا همان کارشکنی کردن؛ سلمان (در بیتی با همان ایهام زلف در پا انداختن):

در سرم زلف تو سودا انداخت　　　کار من زلف تو در پا انداخت
(دیوان ۳۵)

این بیت حافظ تکرار مضمون بیت قبل است، تا آنجا که من گمان می‌کنم تنها یکی از این دو بیت در غزل قرار می‌گرفته است، و نه هردو با هم. حافظ معمولاً از چنین تکرارهای فاحشی برکنار است. (گفتنی است که جناب نیساری در دفتر دگرسانیها، همچنان‌که غزلهای بسیار را لایق درج ندانسته‌اند، این غزل را هم نیاورده‌اند، وگرنه شاید می‌شد از گزارشهای دقیق ایشان از نسخ، این موضوع را نیز روشن کرد.)

۳۸۲

۱ رایت سلطان گل پیدا شد از طرْف چمن
مقدمش، یا رب، مبارک باد بر سرو و سمن
۲ خوش به جای خویشتن بود این نشست خسروی
تا نشیند هر کسی اکنون به‌جای خویشتن
۳ خاتم جم را بشارت ده به‌حسن خاتِمَت
کِ‌اَسم اعظم کرد ازو کوتاه، دست اهرمن
۴ تا ابد معمور باد این خانه، کز خاک درش
هر نفس با بوی رحمت می‌وزد باد یمن
۵ شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او
در همه شهنامه‌ها شد داستان انجمن
۶ خِنگ چوگانیِ چرخت رام شد در زیر زین
شهسوارا، خوش به میدان آمدی، گویی بزن
۷ جویبار مُلک را آب روان، شمشیر تست
تو درخت عدل بنشان، بیخ بدخواهان بکن
۸ بعد ازین نشْگفت اگر با نَکهت خُلق خوشت
خیزد از صحرای ایذج نافهٔ مُشک ختن
۹ گوشه‌گیران انتظار جلوهٔ خوش می‌کنند
برشکن طرْف کلاه و بُرقَع از رخ برفکن
۱۰ مشورت با عقل کردم، گفت: حافظ، باده نوش
ساقیا، مَی ده به قول مستَشار مُؤتَمَن
۱۱ ای صبا، بر ساقی بزم اتابک عَرضه دار
تا از آن جام زرافشان جرعه‌ای بخشد به من

۱. بیشتر به روال قصیدهٔ معروف منوچهری در مدح عنصری است:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن   جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن

(دیوان ۷۰)

رایت: عَلَم، پرچم (نک. ح ۱۴۳/۷.)

سلطان گل: ترکیب تشبیهی رایج؛ خواجو:

خواجو، کنون که موکب سلطان گل رسید　　　بستان خوش است و مجلس دستور خوشتر است

(دیوان ۲۰۸)

بیت متنْ مقدّمه‌ای شاعرانه است برای به‌سلطنت نشستن اتابک، و شادباش بر سرو و سمن هم در حقیقت خطاب به هواداران اوست.

رایت: قزوینی و سایه: افسر؛ پیداست رایت و افسر، هردو از لوازم پادشاهی‌اند، اما رایت را بیشتر از همین جهت باید لحاظ کرد، و نه از حیث علقهٔ شباهت با گل سرخ، حال آن‌که افسر یا تاج شباهت بیشتری به این گل دارد. بیشتر حافظ‌پژوهان جانب «افسر» را گرفته‌اند، همچون محجوب. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۶.) اما در این باره هم بهتر است به حکم اقدم نسخ گردن نهیم، یعنی «رایت».

۲. نشست: (مصدر مرخّم) = جلوس کردن، بر تخت نشستن (دهخدا) در شاهنامه واژهٔ معادل جلوس به پادشاهی است؛ رستم در شادباش آغاز پادشاهی کیقباد:

نشست تو بر تخت شاهنشهی　　　همت سرکشی باد و هم فرّهی

(۵۹،۲)

خسروی: خسرو (= پادشاه؛ نک. ح ۵۳/۸.) + «ی» نسبت

لخت دوم ایهام دارد: الف. هر فرد شایسته‌ای به جایگاه درخور خویش دست یابد. ب. مدّعیان و معاندان سرِ جای خود بنشینند، یا به قول خود او «بر خر خودشان» نشانده شوند.

۳. خاتم جم (سلیمان): نک. ح ۲۴/۵.

اسم اعظم: نک. ح ۲۲۰/۴.)

حافظ چند بار از این مضمون سود جسته، اما در مورد مدح، شبیه این بیت اوست:

بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم　　　ملک آنِ تست و خاتم، فرمای هرچه خواهی

این بیت هم مرتبط با بیت قبلی است، بدین‌سان که می‌گوید: دست اهریمن (ظ. خصم یا رقیب اتابک در سلطنت) از انگشتری پادشاهی کوتاه شده و نگین مُلک یکسره در دست او قرار گرفته است.

۴. احتمالاً نظری به «بیت‌المعمور» (= خانهٔ آبادان، کعبه) داشته است، که حاصل جمع «خانه» و «معمور» است.

بوی رحمت از باد یمن: اشاره به اویس قرنی و حدیث نبوی دربارهٔ او (نک. ح ۴۹/۶.)

یَمَن: شامل تهامه، نجد، عمّان، مهره، حضرموت، صنعا، عدن و غیره (اصطخری، مسالک و ممالک ۱۶) زکریای قزوینی مردم یمن را مستعدّ عرفان می‌داند: «و اهل آن رقیق‌النّفْس‌ترین مردم‌اند و عارف‌تر حق را.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۷۸،۲) جغرافیانویسان قدیم، عربستان را به سه قسمت تقسیم می‌کردند: عربستان سنگی، عربستان بیابانی، و عربستان سعید. عربستان، بند ۱۵. قسمت اخیر، در گوشهٔ جنوب غربی جزیرةالعرب، همان است که امروز یمن و عسیر و حضرموت بر جای آن واقع است. این ناحیه جایگاه دسته‌ای از کشورهای ثروتمندی بود که بر تجارت جهانی تسلط داشتند. کشور ثروتمند سبا، با پایتخت آن در مأرب، شناخته‌ترین کشور از کشورهای قدیمی عربستان جنوبی بوده است. [= سبأ، مذکور در قرآن از جهت ماجرای حضرت سلیمان با ملکهٔ آنجا ـ م] آبادانی این مملکت در قرنهای دهم تا دوم ق. م. متّکی بر تجارت بَخور بود. با گشوده شدن راههای جدید تجارتی، این کشور رو به انحطاط رفت. از قرن دوم ق. م. تا قرن ششم م. سلسلهٔ حِمْیَریها، که از همان ریشهٔ نژادی قوم سبا بودند، بر عربستان سعید فرمانروایی داشتند، و رفته‌رفته دینهای یهودی و مسیحی جای بت‌پرستی را گرفت. با حملهٔ حبشیان مسیحی در ۵۲۵ م. سلطنت حمیریها برافتاد، و در ۵۷۰ ایرانیان بر این ناحیه مسلط شدند و حبشیان را بیرون راندند. در قرن پس از آن، مردم این سرزمین به دین اسلام درآمدند و فرقه‌های مختلف اسلامی در آن پیدا شد. نواحی کرانه‌ای (تهامه) جایگاه سنیان شافعی‌مذهب بود، و ارتفاعات در تصرف فرقهٔ شیعهٔ زیدی. (مصاحب؛ برای اطلاع از اوضاع پس از آن و یمن کنونی، نک. دنبالهٔ مطلب.) یمن در دورهٔ اسلامی، بیشتر از جهت رشد دین اسلام در آن کشور و مناسبات آن با کانون اسلام در مکّه و مدینه، و تا حدودی از جهت وجود اویس قرنی، و از نظر اقتصادی با لعل و عقیق آن شناخته می‌شود، و در تاریخ و ادب کشور ما با پیوندهای استوار ساسانیان با آن سرزمین و تحت‌الحمایگی آن نسبت به پادشاهان این خاندان، به‌ویژه فرستاده شدن بهرام پنجم ساسانی در کودکی از سوی پدرش یزدگرد اول به آنجا و پرورش یافتن وی و میهمان‌نوازی و اکرام فوق‌العادهٔ نعمان بن منذر در حق وی، ساختن قصر مشهور خورنق برای وی و غیره به یاد آورده می‌شود، که پدیدآورندهٔ ماجراهایی جذاب گردید، که در هفت پیکر نظامی با بیان داستانی و توصیفات دل‌انگیز غنایی‌پرداز بزرگ ما آمده است.

حافظ در اینجا از مضمون یمن، اویس و حدیث معروف مربوط به او بیشتر با اغراض مدحی سود جسته است، و بوی رحمت (یا: رحمان) هم از جهت وجود و جلوس اتابک لحاظ شده است.

رحمت: قزوینی: رحمن؛ سایه: رحمان؛ البته اصل آن مطابق حدیث «رحمن» است، اما این احتمال را هم باید داد که این تغییر عمدی و تابع اغراضی خاص بوده باشد، مثلاً شاعر خواسته باشد مفهوم حدیث را بدون توسّل به عین لفظ بیان کند. شاید هم از آنجا که غرض مدحی داشته ترجیح داده باشد که خود «رحمن» قید نشود. نیز باید توجه داشت که هرچند بوی «رحمت» در نهایت همان رایحه یا نفس «رحمن» است، اما «رحمت» به نوعی بیان غیرمستقیم یا نمادین نزدیک‌تر است. البته سلمان (او نیز در مدح) از خود «رحمان» بهره گرفته است:

ریح رحمان از یمن می‌آورد بوی اویس   یا لوای احمد از یثرب به بطحا می‌رسد؟

(دیوان ۴۸۶)

در هر حال، و به دلایل مذکور، نمی‌توان «رحمت» را مرجوح خواند، به‌ویژه که ضبط نسخ قدیمتر است.

۵. پور پشنگ: با بهره‌گیری از شاهنامه و نام افراسیاب تورانی و پدرش پشنگ، همچون:

پرآژنگ شد روی پور پشنگ   ز گفتار اغریرث آمدْش ننگ

(۱۵،۲)

مراد حافظ اتابک پشنگ بن سلغرشاه (ف ۷۹۲) از اتابکان لرستان در روزگار خواجه است. (دربارهٔ او و خاندان وی، نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۴۳ـ۲۴۶.)

و اما لحن ستایشگرانهٔ حافظ از افراسیاب (بزرگترین نماد شرارت در اساطیر ایرانی پس از اهریمن و ضحاک) تنها به دلیل اغراض مدحی است، وگرنه خواجه بهتر از ما چهرهٔ این خصم خونریز ایرانیان را می‌شناخته است.

۶. خِنگ: هر چیز سفید عموماً و اسب موی‌سفید خصوصاً (برهان) در حاشیه: در بامیان بتی بوده است سفید، که آن را «خنگ بت» می‌گفته‌اند، در مقابل «سرخ بت». سعید نفیسی، «دربارهٔ چند لغت فارسی»، یادنامهٔ پورداود، ج ۱، ص ۲۳۰؛ رودکی، به معنی اسب سپید:

آب جیحون از نشاط روی دوست   خنگ ما را تا میان آید همی

رودکی سمرقندی، به اهتمام سعید نفیسی، ج ۳، ص ۱۰۲۹ (معین، حاشیهٔ برهان)

خِنگ (صفت) = سفید، اشهب؛ ناظم‌الاطباء (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ برای شـواهـد، نک. ذیل همان.)

وقتی چرخ به خنگ چوگانی (اسب سپید ویژهٔ چوگان‌زنی) مانند می‌شود، لابد آن گوی که در این میدان زده می‌شود خورشید یا ماه است. مقصود شاعر نیز هـمین است و به ممدوح می‌گوید: اکنون که بخت به کام است و تو بر مرکب چرخ سوار و بر آن چیره‌ای، خورشید و ماه را چون گوی بزن. (در قطعهٔ ۳۸ب ۴ دارد: فلک چوگانی.)

خوش: قزوینی و سایه: چون؛ گذشته از قدمت «خـوش»، واژهٔ «چـون» در مـقام مدح، وزنی ندارد، در حالی که «خوش» متضمّن تجلیل شاعر از چگونگی به مـیدان آمدن ممدوح است.

۸. ایذج: همین «ایذهٔ» کنونی است. «ایذه ـ شهری است با سوادهای سخت خرّم و آباذان و با نعمت و خواستهٔ بسیار و بر لب رود نهاده و از وی دیباهای بسیار خیزد، و دیبای پردهٔ مکّه آنجا کنند.» (حدودالعالم ۱۳۹) اصطخری هـم دربـارهٔ ایـذه واقـع در خوزستان سخن گفته است. (نک. مسالک و ممالک ۹۰ـ۹۴.) زکریای قـزوینی: «ایـذج شهری است میان اصفهان و خوزستان، آفت زلزله بسیار دارد، و معادن اکثر فلزات به آنجاست.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۲۵) لسـترنج: ایـذج کـرسی ولایت لر بـزرگ بـود و «مال‌امیر» هم خوانده می‌شده. مـقدّسی در احسن‌التقاسیم آن را از بـهترین شـهرهای خوزستان شمرده. در زمستان که برف می‌باریده آن را انبار کرده در فصل تابستان برای فروش به اهواز می‌بردند. پل سنگی بزرگی در آنجا بر روی رود کارون بسته شده بود که یاقوت [در معجم‌البلدان ـ م] از عجایب جهان خوانده و خـرابـه‌هایش هـنوز بـاقی است. (لسترنج ۲۶۳ـ۲۶۴)

بوی خوشِ خُلق: در این باره پیشتر سخن داشته‌ام. (نک. ج ۱، ۱۸۶ـ۱۸۹.) سلمان:

ز خاکپای شریفت عیون حور، مکحّل   ز بوی خُلق لطیفت دِماغ روح، مـعطّر

(دیوان ۵۲۸)

خود خواجه:

مشکین از آن نشد دَم خُـلقت کـه چـون صبا   بـر خـاک کـوی دوست گـذاری نـمی‌کنی

۹. انتظار کردن: = انتظار کشیدن؛ از وجوه خاص افعال در آن زمانهاست. (نک. ح ۳۴۴/۲.)

برشکستن طرْف کلاه: = کُلَه کج نهادن (۱۷۴/۲) کلاه شکسـتن (۳۷۷/۳) و امـثال اینها در حافظ آمده است.

طرف کلاه: طَرْف آویزه‌ای چتری‌شکل است که پس از بستن دستار بر سر، از همان پارچهٔ دستار، در کنار گوشها آویزان می‌شود، گاهی از یک و گاه از دو طرف. در فرهنگ البسهٔ مسلمانان تألیف دُزی آمده: علیه شاشة بطَرْفَین، یعنی دستاری بر سر داشت که دو گوشهٔ آن آویزان بود. این آویزه، نشان تعیّن و شیک‌پوشی بوده است. حافظ هرجا این کلمه را آورده به این نکات توجه داشته و در این بیت، شکل هلالی و چتری آن را نیز مشخص ساخته است:

شکل هلالْ هر سرِ مه می‌دهد نشان　　　از افسر سیامک و طرْف کلاه زَو

(حسینعلی هروی، نقد و نظر دربارهٔ حافظ ۷۸ـ ۷۹؛ نیز نک. فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۲۲۵.)

۱۰. المستَشارُ مؤتَمَنٌ: = فرد مورد مشورت باید مورد اطمینان باشد. استاد فروزانفر مآخذ این حدیث نبوی را ذکر کرده‌اند: جامع صغیر، ج ۲، ص ۱۸۵؛ کنوزالحقائق، ص ۱۳۷؛ در جامع صغیر بدین‌گونه هم نقل شده است: المستشارُ مؤتمنٌ اِنْ شاءَ اَشارَ و اِنْ شاءَ لَم یَشَرْ. (احادیث مثنوی ۱۲) بیت مربوط از مولانا:

گفت پیغمبر: بکن، ای رای‌زن　　　مشورت کَالمستشارُ مؤتمن

(مثنوی ۱،۶۵)

بیت متن طنزآمیز است. اینجا عقل هم حکم به نوشیدن باده می‌کند، و لذا شاعر از او با عنوان تفخیم‌آمیز «مستشار مؤتمن» یاد می‌کند. البته آن عقلی که چنین حکمی صادر می‌کند به نظر مثبت نگریسته می‌شود، زیرا این نه آن عقل بازدارنده و عافیت‌اندیش یا منّاع «خیر» است:

حاشا که من به موسم گل ترک مَی کنم　　　من لاف عقل می‌زنم، این کار کی کنم؟

من نگویم که کنون باکه نشین و چه بنوش　　　که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

۱۱. اتابک: (ترکی) = پدربزرگ، و به مجاز، لالا و مربّی اولاد سلاطین؛ مرکّب از «اتا» = پدر، و «بک» = بزرگ (شریک‌امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول) این واژه تا همین اواخر و در عصر قاجار فراوان به کار می‌رفت، و دلیل آن هم، گذشته از رواج آن در طیّ تاریخ، ترک‌نژاد بودن خاندان مذکور بود. بسیاری از رجال عصر قاجار، به‌ویژه صدراعظم‌ها (از جمله امیرکبیر، ملقب به «اتابک اعظم») بدان خوانده می‌شدند.

در بیت متن، به نظر می‌رسد شاعر، با توجه به صفت «زرافشان»، از باب حسن طلب، مجاز به علاقهٔ ذکر مظروف (شراب) و ارادهٔ ظرف (جام زرّین) به کار برده و

بدین‌سان خودِ جام را طلب کرده است، و نه ته‌جرعهٔ اتابک سلغرشاه را. پیداست خود آن جام گرانبها به کار او برای مشکل‌گشایی می‌آمده، همچنان‌که در این بیت، جام زرین شاه را خواسته است:

ساقی، چو شاه نوش کند بادهٔ صبوح　　　گو: جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش

* * *

شعر در تبریک جلوس اتابک شمس‌الدین پور پشنگ، اتابک لرستان، است که به کمک امیر مبارز به حکومت رسید به جای نورالورد. (خانلری، دیوان ۲،۱۲۴۴)

غزل تا حدود زیادی حال و هوای قصیده دارد، و از غزلهای تمام‌مدحی اوست، با بهره‌گیری از بنمایه‌های حماسی. به کار نگرفتن ردیف، ظاهراً از آن روی بوده که شاعر می‌خواسته دستش برای بیان مضامین متنوع بر حول مدح باز باشد.

۳۸۳

۱ خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن؟
تـا بـبینم کـه سـرانـجام چـه خـواهـد بـودن

۲. غم دل چـند تـوان خـورد کـه ایّـام نـماند؟
گـو مـه دل بـاش و مـه ایّـام، چـه خـواهـد بـودن؟

۳ مرغ کم‌حوصله را گو غم خود خور، که بر او
رحـم آن‌کس کـه نـهد دامْ چـه خـواهـد بـودن؟

۴ باده خور، غم مـخور و پـند مـقلّد مـنیوش
اعـتبار سـخن عـام چـه خـواهـد بـودن؟

۵ دسترنج تو همان به که شود صرف بـه‌کـام
دانـی آخِـر کـه بـه‌ناکـام چـه خـواهـد بـودن

۶ پـیر مـیخانه هـمی خـوانـد مـعمّائی دوش
از خـط جـام، کـه فـرجـام چـه خـواهـد بـودن

۷ بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غـزل
تـا جـزای مـنِ بـدنام چـه خـواهـد بـودن

۱. خواهد بودن: شکلی است از فعل مستقبل، مرکّب از صیغه‌های فعل «خواستن» (به صورت فعل کمکی) + مصدر تام. پرویز خانلری: در فارسی دریِ دورهٔ نخستین، ساختمان مجموعه‌ای که برای «بیان قصد اجرای کاری» یا تنها «جریان فعلی در زمان آینده» به کار می‌رود یکسان است و از نظر صورت صرفی، میان این‌دو تفاوتی نیست. این ساختمان عبارت است از صیغهٔ مضارع فعل «خواستن» یا صیغهٔ مصدر تام [مثل مورد حاضر ـ م] یا مصدر کوتاه‌شدهٔ (مرخّـم) فـعل مـقصود. [مـثل: نـفس بـاد صبا مشک‌فشان خواهد شد... ـ م] مثال برای معنیِ قصد اجرای کاری داشـتن: «از بـهر آن گفت که شما از این درخت مخورید که شما را از بهشت بیرون خواهد کردن.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۵۲،۱) مثال برای معنی جریان فعلی در آینده: «فردا همچنان سعد خواهد بودن که دی بوده است.» (جامع ۱۵۶) «فـامّا در امّت کس نگـفت کـه اصـلاً شـفاعت نخواهد بودن.» (رازی ۱۶۰) (تاریخ زبان فارسی ۲،۲۸۸ـ۲۸۹) دربارهٔ فعل مستقبل بـه

شکل رایج امروز، پیشتر سخن رفته است. (نک. ح ۱/ ۱۶۰.)

۲. مه... مه...: شکلی دیگر است از «نه... نه...» که در حدود سدهٔ چهارم در متون دری فراوان دیده می‌شود، اما استعمال آن به مرور کاستی می‌گیرد، چنان‌که در مورد عصر حافظ می‌توان گفت که تقریباً منسوخ شده و کاربرد گهگاهی آن یا تأثیر گویشهای محلی و یا متون ادبیِ گذشته بوده (اگرچه صورت ملحق به فعل آن مثل مکن، مبیناد و غیره همچنان رواج داشته است.) پهلوی mâ (علامت نهی) mâ kun (مکن) ایرانی باستان mâ، پارسی باستان و هندی باستان و اوستا mâ (نه) پازند ma، ارمنی mi، افغانی ma، کردی me به همان معنی (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص) فردوسی، که فراوان به کار برده است، چون:

مه آرام باید شما را مه خواب		مگر ساختن رزم افراسیاب

(شاهنامه ۵، ۲۴۲)

فخرالدین گرگانی:

گهی گفتی شوم سوی خراسان		مه رامین باد و مه ویس و مه گرگان

(ویس و رامین، طبع محجوب ۳۷۱)

(نیز نک. مقدّمهٔ مصحح ۴۶، که چند نمونه از آن نقل شده است.)

در بیت متن، رنگی از عصیان دیده می‌شود، مثل این‌که کسی بگوید: گو همه چیز از میان برود، مگر چه می‌شود؟

مه دل باش و مه: ضبط هردو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، و طوپقاپوسرای ۸۲۲) است. قزوینی، سایه، نیساری و بیشتر طبعهای دیگر: نه دل باش و نه؛ هرچند مطابق خانلری، این یگانه مورد از این کاربرد است، اما خانلری از حیث ضوابط تصحیحْ ترجیح درستی داده است، گو این‌که مخالفان این وجه ممکن است منحصر به فرد بودن آن را حمل بر عدم صحت کنند.

۳. کم‌حوصله: = کم‌ظرفیت، تُنُک‌ظرف؛ در آن روزگار تنها به‌همین معنی می‌آمد، و نه معنای مصطلح امروز یعنی کم‌میل و کم‌دل و دماغ. = تنگ‌حوصله (۲۰۸/۸)

۴. مقلّد: غنی آن را «عوام» معنی کرده است. (یادداشتها ۲۸۵)

این اندیشه که نباید دغدغه‌ای از جهت قضاوت عوام‌الناس به خود راه داد، فکر مشترک بیشتر فرزانگان و فرهنگمندان است؛ شمس: «هر فسادی که در عالَم افتاد از این افتاد که یکی، یکی را معتقد شد به تقلید، یا منکر شد به تقلید.» (مقالات ۱۶۱) مولانا:

خـــیال دوست بـــیاورد نـــزد مـــن جـامی　　　　که: گیر بادهٔ خاص و ز خاص و عام مترس

(کلیات ۸۲،۳)

هم اوست که این سخن را به آواز بلند بازگفت:

مــر مـرا تـقلیدشان بـر بـاد داد　　　　که دوصد لعنت بر آن تقلید باد

(مثنوی ۲۷۸،۲)

خواجو:

شراب و طلعت حور از بهشت مـطلوب است　　　　وگـــرنه خـــلد ز بـــهر عـــوام خـــواهـــد بـود

(دیوان ۲۴۹)

سلمان:

زاهدان خشک را در مجمع رندان چه‌کار؟　　　　خلوت خاص است اینجا، برنتابد بار عـام

(دیوان ۲۲۳)

حافظ چند بار به صراحت از عوام تبّری جسته است، مـثل: آن شـد اکـنون کـه ز افسوس عوام اندیشم... (۴۹/۷) و:... نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند (۱۷۷/۶)

۵. خواجه تنها سفارش به بر خوردن از حاصل رنج خویش و رها نکردن آن برای کامرانی بازماندگان می‌کند و به اجمال می‌گوید: تو خود نیک می‌دانی که کام برنگرفتن به کجا می‌انجامد. فردوسی همین معنی را به نغزی و از زبان فریدون به فرزند کهتر و پاکدل خویش، ایرج، بیان کرده است:

تو گر چاشت را دست یازی به جـام　　　　وگرنه خورند، ای پسر، بـر تـو شـام

(شاهنامه ۹۸،۱)

یعنی اگر آنچه داری نخوری، میراث‌خواران همان شب آن را بـر سـر جـنازهٔ تـو خواهند خورد.

۶. خط جام: خطوط هفتگانه‌ای که در آن روزگاران برای درجه‌بندی جام باده بـر آن رسم می‌کردند. = خط ساغر، خط پیاله و امـثال ایـنها؛ (نک. «خـط سـاغر» در: ح ۴۸/۵).

بیت از نظر بدیعی بر پایهٔ جناس مکرّر یا مزدوج «جام ـ فرجام» است، همچنان‌که در بیت ۲ نیز میان «جام ـ سرانجام».

۳۸۴

۱ دانـی کـه چیست دولت؟ دیدار یـار دیـدن
در کـوی او گـدایـی بـر خسـرُوی گـزیدن
۲ از جـان طـمع بـریدن، آسـان بـود، ولیکـن
از دوسـتان جـانی، مشکـل تـوان بـریدن
۳ خواهم شدن به بستان، چون غنچه با دل تـنگ
وانـجا بـه نـیکنامی، پـیراهـنی دریـدن
۴ گـه چـون نسـیم بـا گـل، راز نِـهفته گـفتن
گـه سـرّ عشـقبازی، از بـلبلان شـنیدن
۵ بـوسیدن لب یـار، اوّل ز دست مگـذار
کـاخِر مـلول گـردی از دست و لب گَـزیدن
۶ فرصت شمار صحبت، کز ایـن دوراهـه مـنزل
چـون بگـذریم، دیگـر نـتوان بـه هـم رسـیدن
۷ گـویی بـرفت حـافظ از یـاد شـاه مـنصور
یـا رب، بـه یـادش آور درویش پـروریدن

۱. دیدار: اینجا چهره و رخسار، همچون این بیت او: منم که دیده به دیدار دوست کردم باز... (نک. ح ۲۵۴/۱.)

خسرُوی: «ی» در اینجا مصدری است = پادشاهی. (در حافظ به «ی» نسبت هم آمده است، مثل ۳۸۲/۲؛ دربارهٔ ریشهٔ «خسرو» نک. ح ۵۳/۸.)

۳. پیراهنی به نیکنامی دریدن: = در برابر سعی در کامیابیهای اینجهانی، دست‌کم یک بار هم در اندیشهٔ نام نیک بودن؛ این مَثَل را پیشتر نیز داشت:

دامنی گر چاک شد در عالم رندی، چه باک؟
جـامه‌ای در نـیکنامی نـیز مـی‌باید دریـد

در لخت دوم از بیت اخیر و در بیت متن، «ی» وحدت افادهٔ معنی «دست‌کم» دارد. (نک. ح ۲۲۵/۶.) در اینجا پیراهن دریدن به شکفته شدن غنچه مانننده شده است.

۵. دست و لب گـزیدن: بـه احـتمال مـتأثر از ابـیاتی است از شـعر مـنسوب بـه ناصرخسرو به مطلع:

خدایا، عرض و طول عالمت را تـوانـی در دل مـوری کشیدن

که در ضمن آن می‌گوید:

خدایا، راست گویم، فتنه از تست ولی از تـرس نـتوانـم چـغیدن
لب و دنـــدان تـــرکان خُـطا را نـبایستی چـنین خـوب آفـریدن
کـه از دست لب و دنـدان ایشـان به دندان دست و لب باید گـزیدن

(دیوان. با تصحیح سید نصرالله تقوی، تهران، ۱۳۳۹، ۳۶۴ـ۳۶۶؛ مصحح در ابـتدا «به ملاحظهٔ رکاکت غالب الفاظ و سخافت اکثر معانی» بعید می‌داند از ناصرخسـرو باشد. در طبع بهتر مینوی ـ محقق نیست، اما در همه‌جا، از لغتنامهٔ دهخدا، امثال و حکم او و غیره، از ناصرخسرو دانسته شده. در هر حال لابـد در زمـان حـافظ بـه نـام شـاعر قبادیانی شهرت داشته است. البته این حکم رکاکت و سخافت هم از هـمان عـادات رایج در این مملکت است. من عجالتاً در صحت یا سقم این انتساب وارد نمی‌شوم، ولی می‌توان پرسید: آیا کسی چون پسر خسرو، با همهٔ ستیز با عوالم ذوقی، حتی یک بار هم در مقولهٔ علم جمال نباید حرف دل خود را بزند وگرنه مشمول تشنیعهایی از این دست خواهد شد؟ لابد مضمون حافظ هم از نظر استاد تـقوی درخـور چـنین حکمی بوده است.)

۶. دوراهه منزل: تعبیری است از حیات و ممات، ماندن و رفتن، زادن و مـردن و غیره؛ تعبیری نزدیک به آن، «رباط دودر» در: درین رباط دودر چون ضرورت است رحیل... (۲۰/۴)

در باب عدم امکان ملاقات پس از مرگ، همچون این بیت اوست:

چون دل من دمی از پرده برون آی و درآی
کـه دگـرباره مـلاقات نـه پـیدا باشد

البته بیت حاضر وضوح و صراحتی بیشتر بر این موضوع دارد. برخی اظهارنظرها در این‌که این بیتها در حکم نفی معاد است هم از آن حرفهاست. همچنان‌که در توضیح بیت اخیر (۱۵۳/۵) نیز گفته شد، این مضمونی کاملاً عـادی و رایـج است کـه پس از مرگ نمی‌توانیم روی همدیگر را ببینیم، و لزوماً نمی‌تواند انکار اصل معاد تلقّی شود. هر شعری را باید در حال و هوا و در محدودهٔ موضوعیِ خود نگریست، و نه این‌که به این شیوه اتّخاذ سند بر اصول عقاید شاعر کرد. وقتی اشعاری بی‌شمار را دربارهٔ مرگ و این‌که موجب جدایی و عدم لقای یکدیگر می‌شود می‌بینیم، آیا گریبان شـاعران را می‌گیریم که چرا برخلاف امر معاد حرف زده‌اند؟ به هر حال، این قدر آزادی عمل را

باید برای حافظ هم قایل باشیم که مرگ را سبب جدایی یاران بداند بی این‌که دغدغهٔ اتهام تکفیر داشته باشد، وگرنه کار شعر گفتن به‌راستی سخت و خطرناک جلوه می‌کند. شاعر، به فرض هم که بخواهد (یا مهمتر: بتواند) منکر معاد شود، طرق بیانیِ خاص آن را در توان و اختیار خود دارد و ضرورتی ندارد که به مضمونی اینچنین عام و متداول توسّل جوید. همچنین می‌توان مضمون این‌گونه بیتها را از بنمایه‌های مشهور به خیامی نیز دانست، اگرچه باز تغییری در اصل حکم پدید نمی‌آورد.

۷. منصور: کذا نیساری؛ قزوینی، سایه و برخی دیگر: یحیی؛ دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، و حیدرآباد ۸۱۸): منصور، که به گمان من رجحان با همین است. بر قزوینی خرده‌ای نمی‌توان گرفت، زیرا اساس و اقدم نسخ او خلخالی (۸۲۷) است، اما آیا این‌که مثلاً سایه با وجود نسخه‌های قدیمترِ بعداً یافت شده همچنان «یحیی» را اختیار کرده کاری توجیه‌پذیر است؟ تردیدی نیست که با «یحیی» و «منصور» زمان سرایش شعر تفاوت بسیار می‌یابد. (نک. سخن پایانی.)

* * *

در بیت آخر، اگر «شاه منصور» باشد غزل متعلق به آخرین ایام حیات حافظ خواهد بود، و اگر «شاه یحیی» را ملاک بگیریم مربوط به حدود ۷۶۷ تا یکی دو سال پس از آن، یعنی در زمان سلطنت شاه شجاع. فرزاد در مورد «منصور» تردید دارد: به یاد ندارم که حافظ در جایی از بی‌توجهی شاه منصور به خودش شکایت کرده باشد. (حافظ، اصالت و توالی ابیات ۱۶۹۶) دستغیب هم بر پایهٔ «یحیی» شعر را از دورهٔ پنجم حیات حافظ دانسته. (حافظ‌شناخت ۷۴۸،۲) آیا استدلالی از نوع فرزاد درست است؟ چرا نباید بر وفق نسخه‌های قدیمتر، که اکنون به‌دست‌اند و «منصور» دارند عمل کرد؟ این‌که حافظ از یحیی به دلیل خسّت یا بی‌توجهی او به خود شکوه داشته از این‌که «هیچش نداده» درست و به جای خود؛ اما این چه استدلالی است که همه‌اش به این قضیه پیله کنیم و بگوییم او ممکن نبوده به منصور، حتی به این ملایمت بگوید چرا او را از یاد برده؟ مگر وقتی در ۳۷۴/۱۰ از منصور درخواست پرداخت وام خود را می‌کند و مضافاً خدمات خود را به او یادآوری می‌کند، به‌ویژه اگر تصوّر کنیم منصور جوان و بزن‌بهادر ممکن بوده کمتر از شاهان قبلی قدر شاعر را شناخته باشد، چنین گلایه‌ای دور از ذهن است؟ در هر حال این بی‌توجهی عدّه‌ای به ارزش و کارایی نسخ قدیمتر، جز در جهت همان حافظ سلیقه‌ای و خودخواسته و خودساخته نخواهد بود.

روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین‌کلک

ISBN: 978-600-119-406-1
9786001194061
نشر قطره
www.nashreghatreh.com